ЦЕНА 100 ден.

Театар

ISSN 0351-9600

СКИ ГЛАСНИК

57-60
2003

Г-дин Ристо Стефановски
ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК

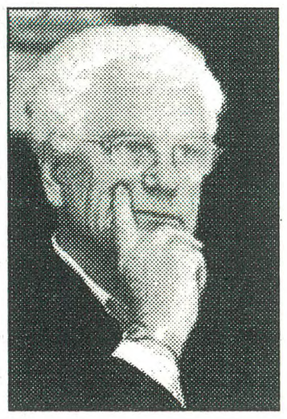
Почитуван г. Стефановски, Македонскиот ИТИ центар Ви го честита ***Светскиот ден на театарот - 27 Март***, на Интернационалниот театарски институт (ИТИ)-УНЕСКО, одбележувајќи ги високите цели и идеали на светското театарско семејство. По тој повод Ви ја доставуваме ***Меѓународната порака*** од **Танкред ДОРСТ**, драмски писател од Германија.

Македонскиот ИТИ центар, од 1997 година, *Светскиот ден на театарот - 27 Март* го одбележува и со ***Македонска порака***, која што досега ја напишаа Коле ЧАШУЛЕ (1997), Љубиша ГЕОРГИЕВСКИ (1998), Нада ГЕШОСКА (1999), Дејан ДУКОВСКИ (2000), Јордан ПЛЕВНЕШ (2001) и Сашко НАСЕВ (2002).

Македонскиот ИТИ центар *Светскиот ден на театарот 2003* го одбележува со ***Македонската порака***, која за оваа прилика ја напиша драмскиот писател **Горан СТЕФАНОВСКИ**, поранешен Претседател на Македонскиот ИТИ(1996-99).

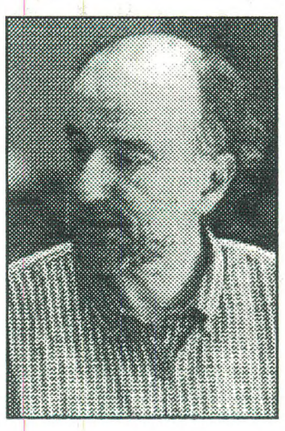
Со изрази на благодарност за досегашната успешна соработка, се надеваме дека соодветно ќе го одбележите ***Светскиот ден на театарот*** - 27 март 2003 г.

Генерален секретар,
м-р Љубиша Никодиновски-Биш



ТАНКРЕД ДОРСТ
драмски писател, Германија

Постојано си го поставуваме прашањето, дали театарот е современ. Две илјади години театарот го рефлектира светот, го испитуваше местото на човекот. Трагедијата го покажуваше животот како судбина, а комедијата почесто. Човекот беше грешен, фатално се лажеше, се расправаше со состојби, сакаше моќ и беше слаб, беше лукав и лесноумен, несвесно радосен и болен од Бог. Сега слушам како велат дека нашиот живот веќе не можел да се опфати со вообичаените театарски средства, со вообичаената драматургија. Поради тоа не требало веќе да се пишуваат раскази. Наместо тоа треба да се пишуваат текстови со друга содржина, без дијалози, изјави. Драма не. Во нашиот животен хоризонт се појавува друг вид на луѓе: суштества кои се клонирани по желба и намера и генетско технички се манипулирани. Овој нов безгрешен човек, кога би го имало, како што знаеме не би му бил потребен театарот. Конфликтите кои се третираат во театарот, нему би му биле неразбирливи. Но ние не ја знаеме иднината. Мислам дека треба со сета сила и со сиот талент, што нам ни е дарен - од кого не знаеме - да се погрижиме, да ги одбраниме нашата зла, убава, грешна сегашност, нашите неразумни сништа и нашиот залуден напор да се одбрани од непознатата иднина. Изобилие на средства имаме: театарот е небистра уметност, но тука лежи неговата витална сила. Без ограничувања користи сè, што му стои на патот. Постојано е неверен на своите принципи. Се разбира, тајно гледа кон модата на сегашноста, зема слики од другите медиуми, зборува понекогаш бавно, понекогаш брзо, пелтечи, занемува и претенциозно и банално избегнува, ги уништува расказите, а сепак раскажува некои. Сигурно верувам, повторно театарот ќе се исполнува со живот, сè додека човекот ја чувствува потребата да покаже на другиот и да инсценира каков е тој и каков не е и каков треба да биде. Да, да живее театарот! Театарот е едно од најголемите откритија на човечкиот род, големо како и откритието на тркалото како и совладувањето на огнот.



ГОРАН СТЕФАНОВСКИ
драмски писател, Македонија

Сите живи суштества се раѓаат со инстинкт за преживување. Пајаците, за да преживеат, имаат совршен вроден инстинкт за ткаење мрежи. Луѓето, за да преживеат, имаат совршен вроден инстинкт за ткаење приказни - за тоа кои се, што се, од каде доаѓаат и каде одат. За нас нема ништо поважно од овие приказни. Тие се срцевината на нашиот живот, столб на нашиот идентитет.

Идентитетот е приказна за тој кои сме, зошто сме и што сакаме. За да можеме да преживееме во суровиот свет, оваа приказна мора да е точна, заснована на познавање на теренот, на длабок увид, на прецизен тлоцрт. Погрешната приказна може скапо да не чини, да не одведе во заблуда, во ќорсокак, во смрт. Бидејќи теренот постојано се менува, и приказната мора да претрпува постојани уточнувања. Приказната е мапа. Ако мапата не одговара на теренот, ние сме изгубени, како во џунгла.

Уште од деца, гладни сме за приказни, преку нив го учиме животот, се подготвуваме за него. Ги учиме контрастите, несогласијата, конфликтите, драмата на нашите животи: Црвенкапа наспроти волкот, доброто наспроти злото, љубовта наспроти омразата, вистината наспроти лагата, суштината наспроти привидот, Хамлет наспроти Елсинор.

Имаме насушна потреба да ја разбереме приказната за себе, да се огледаме, да се препознаеме, да се окуражиме. Копнееме да ја споредиме нашата приказна со други приказни, да испитаме каде сме исти, каде слични, а каде сосем различни. Бараме мајстор раскажувач кој ќе ги протолкува знаците, ќе ги симне маските, ќе ги поврзе причините и последиците, ќе понуди патокази.

Приказната некогаш е неартикулиран крик, некогаш хармонична мелодија; некогаш е темна и непрозирна како рендгенска снимка, некогаш е сјајна и весела како бајка; некогаш е смешна, некогаш ужасна, а понекогаш и двете. Но едно е јасно: ниедна култура не може да опстане без точна, снажна и автентична приказна! И не само тоа: културата **е** токму таа точна и снажна и автентична приказна.

Театарот е моќна работилница и погон за приказни. Во театарот приказната не се РАСКАЖУВА, туку се ПОКАЖУВА. Таа е сега и тука, пред нас, на дофат. Театарот е мегдан на кој го остриме алатот на нашата приказна, разбој на кој ги ткаеме нејзините конци, тука го вежбаме мускулот на нашата свест и совест, го уточнуваме нишанот на нашата акција, ја ставаме на вага нашата историја и судбина.

Чест ми е што ја имам можноста, во името на македонските театарски сестри и браќа по оружје, да им го честитам на сите театарски луѓе меѓународниот денот на театарот за 2003 година и да им пожелам натамошни успеси во покажувањето на нашите приказни - нашата вистина за тоа кои сме биле, кои сме и кои сакаме да бидеме за однапред.

Тодор Кузманов

Фестивали, фестивали...

Она што доминираше во театарскиот живот во земјава во периодот мај–декември 2002 година, тоа се секако театарските фестивали од кои најголемиот број се веќе традиционални, но годинава има и некои нововостановени. Таков е, на пример, Првиот фестивал на античка драма Стоби – 2002 год. Така, се чини дека се пополнува мапата на театарски збиднувања со свечен карактер (што, впрочем, и претставува секое фестивалско собирање) и се комплетира активата на интересите, љубопитството и истражувањето на луѓето од театарската уметност кај нас. Одејќи по ред, како прв се одржа фестивалот на Драмските аматери на Македонија (ДАФ) во мај во Кочани, со вообичаената шема и со, исто така, вообичаените свежини и ентузијазам на аматерите од земјава; потоа следеше Македонскиот театарски фестивал во Прилеп (37. по ред), а веднаш потоа, речиси паралелно, во текот на летниот период се одиграа Скопското културно лето (со своја драмска програма), Охридското лето (со драмска програма која втора година по ред е во забележителна стагнација во однос на претходните години), потем тука е и новооснованиот фестивал на Античка драма во Стоби. Во есента 2002-та се случија уште неколку фестивали-настани: во септември се одржа јубилејниот десетти Фестивал на камерниот театар „Ристо Шишков“ во Струмица, 27. млад отворен театар во Скопје и Фестивалот на комедијата во Куманово (годинава Фестивалот на комедијата се одржа по петти пат, бележејќи и натаму нагорен тренд во својот концепт и неговата практична реализација. Годинава на овој Фестивал беа изведени вкупно осум претстави, а две од нив беа на реномираните ансамбли од Националниот театар „Иван Вазов“ од Софија и Народно позориште од Белград; крајот на овој вид случувања беше одржувањето на средбите на студентите од факултетите и високите школи за драмска и филмска уметност од неколку балкански земји СКОМРАХИ. (Годинава на СКОМРАХИ учествуваа академиите од Скопје, Белград, Софија, Загреб, Љубљана, Тирана, Букурешт и од Солун). Она што треба да се истакне е секако фактот дека фестивалите одразуваат една дисперзија на театарските случувања во разни центри во земјава, што секако треба да се поздрави како напор за културна анимација на што поголем број консументи на културата. Ако се има предвид дека на фестивалите (дури кога тие се водат и како домашни), сепак се практикува гостување и на странски театри и трупи, тогаш јасно дека се отвора можност и за гледачите од центрите надвор од Скопје за една поширока и разновидна театарска понуда. Значи, да резимираме, прегледот на фестивалите покажува дека освен во Скопје тие се одржуваат и во Кочани, Велес, Охрид, Прилеп, Куманово и Струмица.

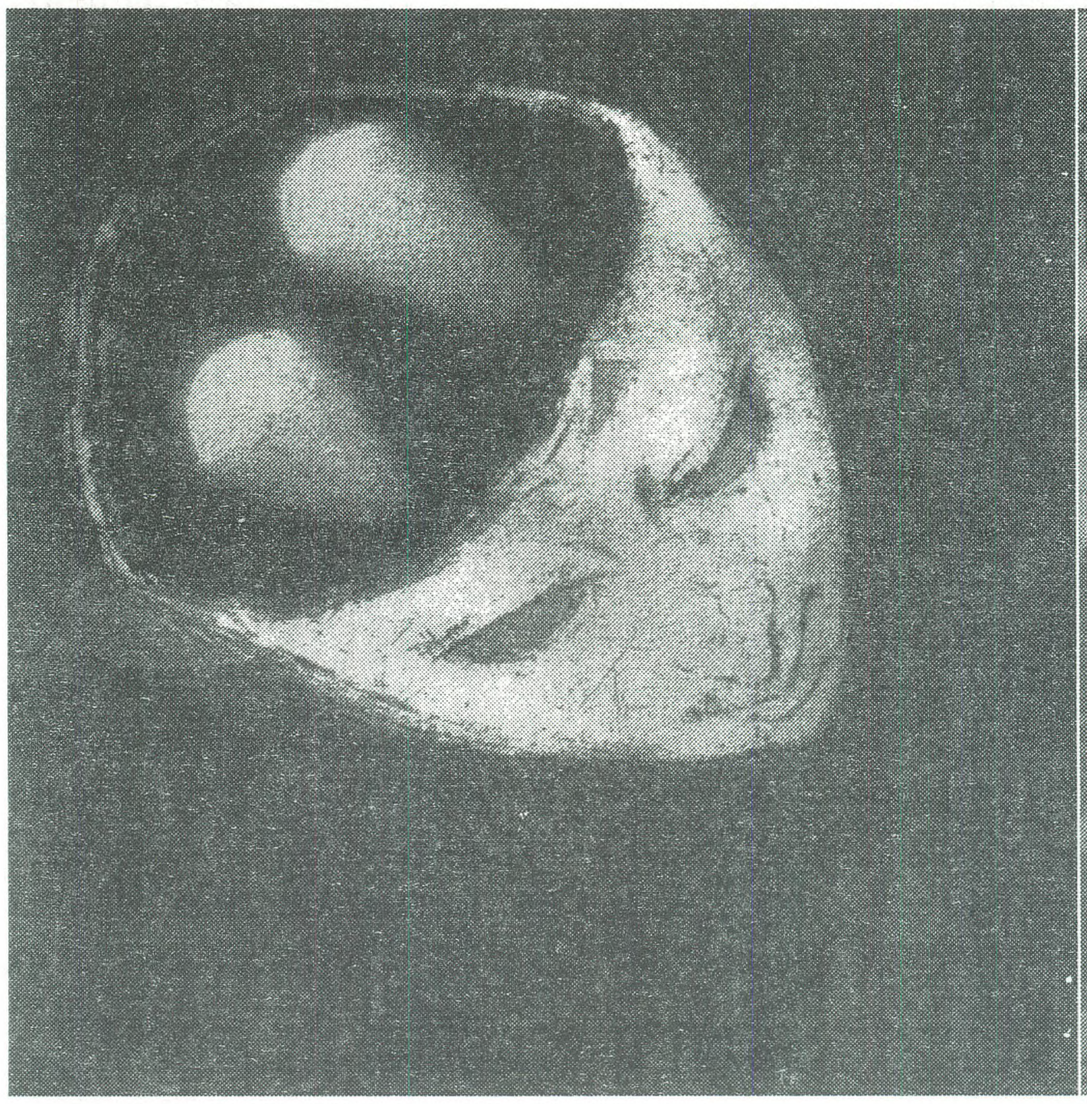
37. МАКЕДОНСКИ ТЕАТАРСКИ ФЕСТИВАЛ „В. ЧЕРНОДРИНСКИ“ - ПРИЛЕП
ФЕСТИВАЛ НА ДОМАШНАТА ДРАМА

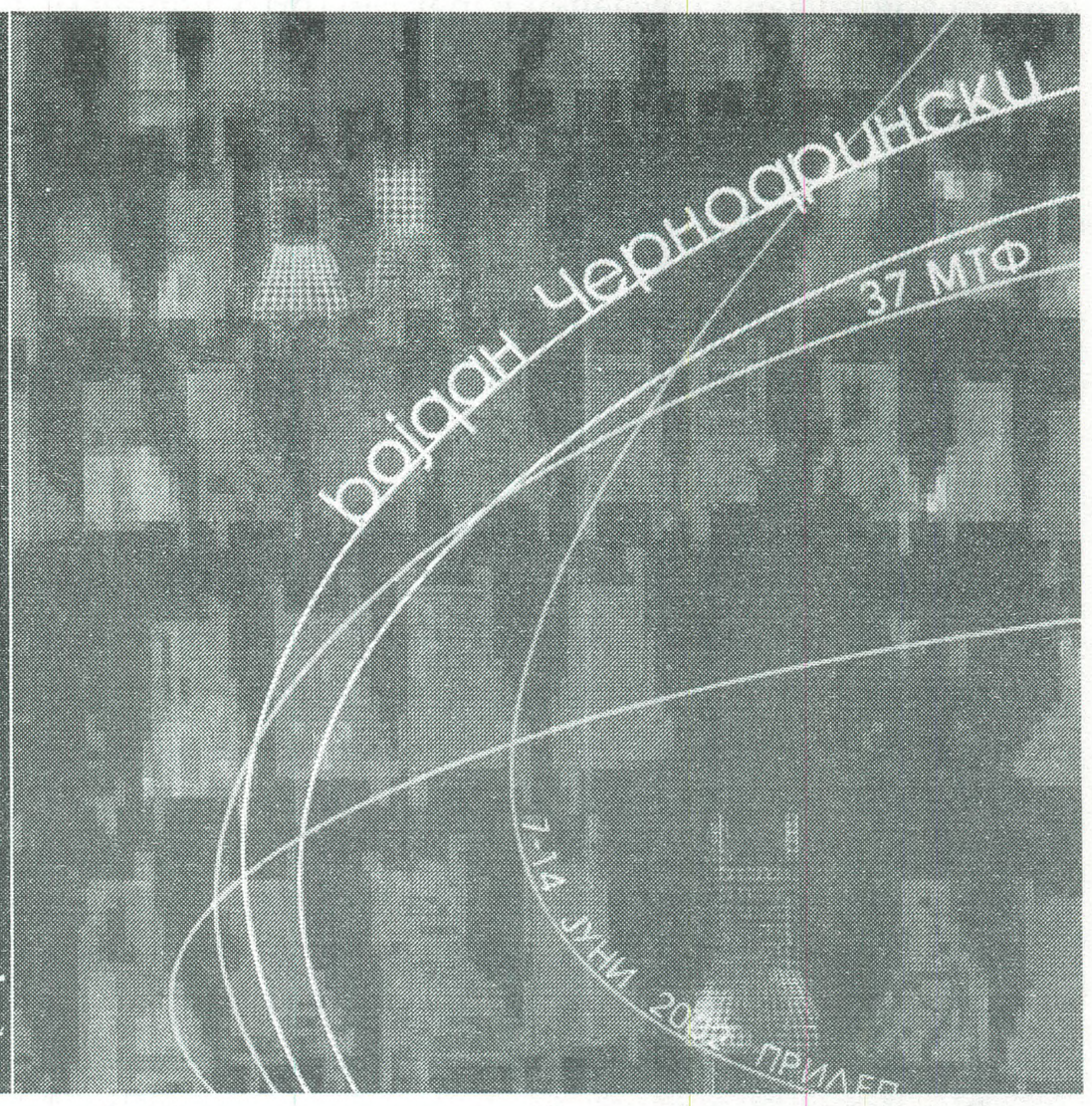
Од 7 до 14 јуни во Прилеп се одржа 37-то издание на Македонскиот театарски фестивал „Војдан Чернодрински“. Годинава Фестивалот е во знакот на домашната драма. Селекторот Лилјана Велјанова за репертоарот на манифестацијата предложи, а Управниот одбор на Фестивалот прифати, да учествуваат вкупно 12 претстави. Тоа е досега, откако постои институцијата селектор, најголем број претстави во официјалната конкуренција, односно максималниот број дозволен според Статутот на Фестивалот. Сите 12 претстави беа работени според текстови од домашната драматургија.

Иако што бива. „Чернодрински“ како фестивал на домашната драма на маса ги вади сите дилеми кои не престануваат откако оваа наша врвна театарска манифестација (национална, државна и слично на тоа), даде можност за презентација исклучиво на домашното драмско творештво на секоја трета, односно секоја втора година. Благородната идеја за мотивација на сопственото драмско творештво (и тоа како тековното така и драмското наследство) се заканува да го симне критериумот на тоа исто творештво

до вулгарно ниво. Од друга страна, факт е дека барем институционално оваа можност не треба да им се одземе на драмските автори, иако овој сегмент на творештвото во театарот има предност и тогаш кога пред фестивалското издание не стои предзнакот „домашна драма“. Но, како и да е. Селекторот, актерката Лилјана Велјанова проценува дека видените претстави за годинашнава програма биле „...на приближно изедначено уметничко ниво, што не дава можност за нивно позначајно меѓусебно диференцирање“. И така, ете ти ги на куп безмалу сите пријавени претстави во официјалната програма и конкуренција. Рамно 12 на број. Сите тие се во иста функција и насока, а имено тоа е да го отсликаат мигот во кој се наоѓа македонскиот театар. И повторно според селекторот Велјанова, ова наше време (кое го отсликуваат и претставите) е „време на херметички затворен простор на дејствување, време на прекинати комуникации, време на загубена мотивација, време на пад на естетските и, воопшто, на вредносните критериуми“.

Театарот на народностите од Скопје (режија Душан Наумовски). Како автор на обете драматизации е потпишан Владимир Плавевски. Другите селектирани претстави се дела на наши современи драмски автори, при што како најзастапен автор се наметнува Горан Стефановски со три свои дела. Така, Драмскиот театар од Скопје ја изведе „Тетовирани души“ во режија на Сашо Миленковски, Народниот театар од Велес го прикажа „Дупло дно“ во режија на Благојче Божиновски, а независната театараска група од Скопје „Нова сцена“ ја изведе претставата „Синдром Чернодрински“, во режија на Дејан Дамјановски. Народниот театар од Куманово на оваа смотра на македонските театри се претстави со „Суд“ од Коле Чашуле, во режија на Владимир Талевски, кој воедно е единствениот режисер застапен со две постановки, а Драмата на МНТ е единствениот ансамбл со две селектирани претстави. Покрај „Писание“ на Живко Чинго, овој ансамбл ја изведе и „Балканот не е мртов“ од Дејан Дуковски во режија на Александар Поповски.

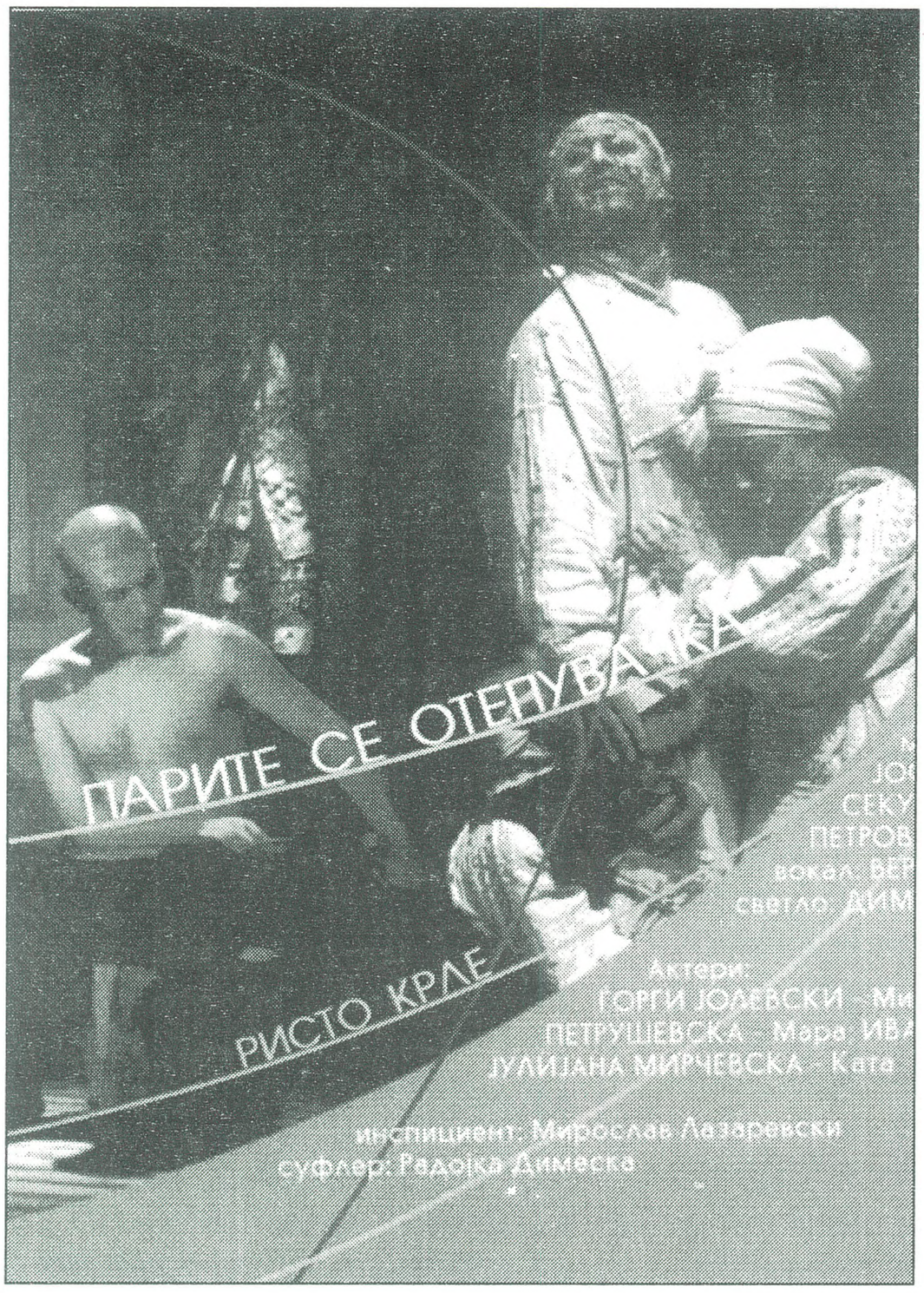




Конкретно, две од претставите на годинашнава театарска фешта во Прилеп се работени според текстови на наши драмски, односно авторски класици (Ристо Крле и Живко Чинго). Тоа се претставите „Парите се отепувачка“, во продукција на Битолскиот народен театар (режија Љупчо Георгиевски), и „Писание“ (режија Бранко Ставрев), во продукција на драмата на МНТ од Скопје. Други две претстави се работени (драматизација и адаптација) според светски драмски класици (Шекспир и Чехов). Станува збор за претставите „Операција Лир“ на Струмичкиот народен театар (режија Владимир Талевски) и „Министерот и јас“ на Турската драма при

Само три од вкупно 12 претстави на годинашниов фестивал во Прилеп се праизведби, односно нови дела првпат поставени (праизведби), а некои од нив и дебитантски дела.

Во овој круг на дела секако спаѓаат „Црни куклички“ на Венко Андоновски во режија на Димитар Станковски како продукција на независна група од Скопје, потоа „Долго доаѓање на петлите“ од Трајче Кацаров во режија на Симеон Гаврилов на Народниот театар од Штип и најпосле тука е и дебито на Петре Петрески со „На трета мајка“ во режија на Кирил Петрески во продукција на Народниот театар од Прилеп.



Ѓорѓи Јолевски, Габриела Петрушевска и Јулијана Мирчевска во „Парите се отепувачка" (режија Љупчо Георгиевски), во изведба на НТ Битола

Сам по себе вака составениот репертоар не се наметнува како особено провокативен, нов и интригирачки. Останува тоа да се бара во самите постановки, изведби и креации од различните домени на театарскиот израз и естетика. А колку во тоа ќе успеат и каква ќе биде хиерархијата на наградените, решаваше жирито во состав: Благоја Ристески–Платнар, Александар Чамински, Петар Мирчевски, Стојан Стојановски и Драги Михајловски.

Фестивалската атмосфера (и работна и куртоазна) ја дополнуваа и формите како што се промоција на театарска литература, изведба на две монодрами во придружната програма („Пијанистот" на Васил Зафирчев и „Дневникот на лудиот" на Игор Трпчески); потоа, тука се и предвидените разговори со авторите на претставите, како и Билтенот кој промптно ги бележеше настаните и случувањата на 37. македонски театарски фестивал во Прилеп.

За најдобра претстава на годинашниов фестивал е прогласена „Парите се отепувачка" од Ристо Крле на Народниот театар од Битола, а нејзиниот режисер Љупчо Георгиевски ја доби наградата за најдобра режија. Паѓа в очи дека и покрај тоа што овојпат Фестивалот беше во знакот на домашната драма, сепак наградата за најдобар драмски текст не е доделена, што е своевиден показател за самата понуда. Всушност, ако се има предвид дека според Статутот на Фестивалот за оваа нагарада не можат да конкурираат текстови кои веќе еднаш биле изведувани на Манифестацијата тогаш од вкупно 12 во конкуренцијата за награди остануваат одвај неколку претстави („Црни куклички" од Венко Андоновски, „На трета мајка" од Петре Петрески, „Операција Лир" и „Министерот и јас" од Владимир Плавевски). Е, вака погледнати работите укажуваат дека вистинска посериозна конкуренција всушност и немало. Театарскиот критичар Искра Гешовска по овој повод луцидно ќе забележи: „....Не би требало да се загубиме во една точка од Статутот на Фестивалот која инсистира биенално ова да биде фестивал на домашна драма. Оти може да ни се случи ако продолжиме детективски да ја бараме „домашната", да ја загубиме патем „драмата"...

Инаку, распоредот на другите награди изгледа вака: пет рамноправни награди за најдобри актерски остварувања добија: Мето Јовановски („Писание" на Драмата при МНТ), Јелена Жугиќ („Црни куклички" – независен проект); Сашо Тасевски („Тетовирани души" – Драмски театар Скопје); Ѓорѓи Јолевски („Парите се отепувачка" – Битолски театар) и Владимир Светиев („Писание" МНТ Скопје); Наградата за најдобра музика и за најдобра костимографија се доделува на музичката група од Битола и вокалот Верче Молишевска, и на Благоја Мицевски и обете за претставата „Парите се отепувачка" на Битолскиот народен театар; наградата за најдобра сценографија и е доделена на Елена Иванова за претставата „Операција Лир", на Струмичкиот народен театар (инаку, да напомнеме дека станува збор за гостинка од Бугарија); Маја Вељковиќ ја доби наградата „Димче Трајковски" за најдобра епизодна ролја за улогата на Маре во претставата „Тетовирани души" на Драмскиот театар од Скопје, а интересно е да се спомне дека годинава наградата за најдобар млад актер „Трајко Чоревски" им се доделува колективно на актерите во претставата „Синдром Чернодрински" на „Нова сцена" од Скопје; Наградата за најдобар рекламен материјал им припадна на Сашо и Валентин Светозареви за претставата „Писание". И тоа е речиси сè што се однесува до наградите на 37. македонски театарски фестивал. Во врска со ова издание на Фестивалот претседателот на неговото Собрание, актерот Кирил Ристоски изјави: „Сакам на крајот на Фестивалот да го изразам своето големо задоволство затоа што како никогаш досега селекторот избра 12 претстави, односно максимално дозволениот број претстави, и дека на сите тие, без оглед на која сцена се играа, салите беа

преполни и се бараше билет повеќе. Ако се имаат предвид и двете монодрами на актерите Васил Зафирчев и Игор Трпчески, како и сите промоции (посебно промоцијата на ЦД ромот – *Театарот на македонска почва – енциклопедија*), потоа разговорите со авторите кои секојдневно се случуваа на тркалезната маса, омажот за неодамна починатиот бард на македонскиот театар Илија Милчин... тогаш сето тоа нè упатува на фактот дека станува збор за голема и комплексна организација; мислам дека сè функционираше беспрекорно благодарение на искуството што веќе го имаме. Притоа, морам да нагласам дека се трудиме сè она што во изминатите години се наметнало како недостаток да биде отстрането или надминато, а воедно да вградиме и новини кои би значеле освежување на Фестивалот. Инаку, сакам да подвлечам дека Одлуката на оценувачката комисија беше поздравена со аплаузи, иако тоа не значи дека нема незадоволници. Нив ги имало и ќе ги има, но тоа е така... Лично ќе се залагам Статутот да биде што подемократски и со време да ги губи нијансите на некакво самоуправно тело како рецидив на минатото....“

ДРАМСКАТА ПРОГРАМА НА СКОПСКО ЛЕТО 2002 ГОДИНА

Традиционално, во рамките на Скопското културно лето значајно место зазема и неговата Драмска програма, сеедно дали станува збор за гостувања, фестивалски премиери или претстави од редовниот репертоар на нашите театри за кои Дирекцијата оценува дека треба да се најдат на летната скопска манифестација. Посебно внимание предизвикаа изведбите на „Скротената горопадница“ од Шекспир на Народниот театар од Ниш, „Дракула“ од Дејан Дуковски на Словенско народно гледалишче од Марибор и „Опасни врски“ од Лакло на Драмата при МНТ од Скопје.

Ведро и забавно, вака најкусо може да се оцени изведбата на Шекспировата комедија „Скротена горопадница“ (кај нас минатата година играна на сцената на Битолскиот театар под насловот „Кротење на фуријата“ во постановка на Димитар Станковски, превод на Драги Михајловски), на Народниот театар од Ниш во режија на Милан Карацић. Овој драмски ансамбл под водството на режисерот Карацић ни приреди особено допадлива, ведра и разиграна претстава која, така да се каже, во еден здив и со фуриозно темпо ја инсценира љубовната приказна со необични заплети и сиже. Акцентот во постановката е ставен на „невозможната“ љубов меѓу Катерина и Петручио. Наспроти овој љубовен пар кој до својата цел ќе дојде по низа перипетии стои нејзината прекрасна сестра Бјанка со бројните додворувачи кои се олицетворение на општествените норми и традиција. На крајот, сепак, ќе се покаже дека љубовниот труд на Катерина и Петручио ќе биде награден со меѓусебна почит, љубов и разбирање, додека роматичната љубов на Бјанка и Лученцо ќе се покаже како плитка и несовршена. Во претставата која се одигрува со извонредна леснотија ги бележиме актерските остварувања на Александар Маринковиќ (Петручио), на Сања Крстовиќ (Катарина), Нинослав Ѓоргевиќ (Лученцо) и Драгослав Савиќ (Транио).

Во претставата на театарот од Ниш посебно импонираше решението на сценскиот простор, односно функционалната сценска рамка на Герослав Зариќ, која овозможуваше со брзи промени да се поттикнува дејството, сеедно дали станува збор за масовни сцени или за издвоени дијалози. Како особено успешни се наметнаа и костимите на Лилјана Петровиќ и музиката на Бата Златковиќ. Со „Скротената горопадница“, Нишкиот народен театар имаше убава презентација пред скопската театарска публика.

Дракула на Драмата при Словенско народно гледалишче од Марибор ги разбранува духовите меѓу скопските вљубеници во божицата Талија. Дојде со претходна најава за нешто исклучително, беше одиграно фуриозно и исто така брзо си замина оставајќи нè затечени. „Дракула“ овде е само повод за претстава, сиже кое се подложува на поимањето на една нова и млада генерација на светот од денес. Дејан Дуковски прави синопсис со малку текст, со избрани реплики, но со недобројни асоцијации на нашево современо живеење, стиснати меѓу балканската реалност и недофатливата Европа, но која пак, внимавајте, се задушува во својата декаденција. Не е тоа мала иронија, да се наслика стремежот за еден свет, ветена земја (Европа), која е насликана со мрачни бои (некрофилијата на докторот Ван Хелсинг, на пример, во актерско толкување на Радко Полич), наспроти што ќе застане озлогласениот гроф Дракула. И тука авторите на ова сценско дејство, пред сè, Дејан Дуковски и режисерот Александар Поповски, ќе нè исправат пред дилемата за благородноста на митскиот лик. Особено последната сцена, која ја покажува совршената и чиста љубов на Дракула, буди симпатии и сомилост кон „вампирот“ што цица крв! Сè прилега на симпатична детска игра во која непочитувањето на правилата открива нови суштини и ненасетени вистини дотогаш.

Сепак, оваа претстава на СНГ од Марибор се доживува, пред сè, како режиска претстава во која доминира режисерот Поповски со вештите и ефектни решенија кои на постановката ѝ обезбедуваат динамика и ритам кои го држат вниманието на гледачот до крај. Некои од сцените дури се наметнуваат како антологиски (на пример, сцената со кочијата кога дизги-

ните од трите вранци ги држи Дракула, односно Тадеј Тош), а во заднината на видео-бим татни времето со вчудовидувачка брзина. Или, пак, да речеме, сцената на искрената и треперлива љубов меѓу Дракула и Мина (ја игра актерката Пиа Земљич), која се игра во кал. И буквално и метафорично!) За овој спектакл неодминлив е и придонесот на Кирил Џајковски, чија музика е лајт-мотив, основа, атмосфера... Едноставно не се знае дали самата таа по себе не е основната драматургија на претставата, или барем еднаква на драмската предлошка на Дуковски. Просторот го осмислува Ангелина Атлагиќ. Во овој случај, тоа се монументалните столбови во црна боја кои, придвижувајќи се, прават разни ситуации и слики, веќе според потребите на дејството. Притоа, сè функционира крајно професионално, што ќе рече прецизно и занаетчиски совршено (светло, танц, маска...) и актерски моќно. Особено кога е во прашање главниот лик кој го толкува Тадеј Тош. Самоуверено и сигурно.

Можеби е малку претерано да се тврди дека постановката на „Опасни врски“ од Лакло на режисерот Љупчо Георгиевски со ансамблот на Драмата при МНТ од Скопје е токму млака и здодевна, но сепак се чини дека токму оваа формулација најточно го одразува она што се случува на сцената во час и половина. Симптоматично е тоа што ваквите предикати се врзуваат за делото кое е сето интрига, страст и девијантни појави кои предизвикуваат шокантност, а своевремено и скандализираност. Режисерот Георгиевски осмислува претстава која го симболизира светот на човековите слабости, свет кој тоне во кал (решение на сценографот Елена Иванова, гостин од Бугарија). Тој свет се доживува во оваа постановка како нешто виртуелно. Ова особено ако се има предвид дека ликовите не заминуваат од сцената. Во еден симултан приод тие се тука на сцената цело време и повремено реагираат кога се надвор од главното дејство. Ова решение на режисерот Георгиевски, се чини, е одлично од причини што станува збор за драма на интриги кои ги тангираат сите ликови одеднаш. „Опасни врски“, кое е многу попознато по својата филмска верзија, но и како основа на други дела („Квартет“ на Хајнер Милер) во оваа скопска постановка како да останува на половина пат. Тоа ќе рече иако податливо и провокативно за актерски креации, токму на овој план се доживува прилично бледо. Наместо страст кај ликовите, особено во играта на Јордан Симонов (Валмон) преовладува ноншалантност која не поведува, не придвижува и не бранува. Безмалу, ова како да ги поведува и сите останати, така што не може да се почувствува некоја поевидентна актерска интерпретација која ќе интригира и возбудува. Едноставно работата на актерите како да се сведува на кажување на текстот!? Многу често „мрзливо“ и безволно, апатично. Дополнителна тешкотија на актерите како да им предизвикуваше пенестата маса (калта), одвлекувајќи им го вниманието и кочејќи го слободното движење. Покрај Симонов, во претставата учествуваат и актерите Весна Петрушевска, Искра Ветерова, Катерина Шехтанска, Ѕвезда Ангеловска, Љупка Џундева и Владимир Јачев.

ПРВ ИНТЕРНАЦИОНАЛЕН ФЕСТИВАЛ НА АНТИЧКА ДРАМА – СТОБИ
26 јули – 10 август

Од 26 јули до 10 август во Стоби се одржа Првиот фестивал на античка драма. Во програмата на Фестивалот беа застапени шест претстави, три од странство и три на наши театри. Од странство дојдоа театарот „Лес Курбас“ од Л’вов, Украина, „Теспис“ од Солун – Грција и Театарската академија „Крсто Сарафов“ од Софија – Бугарија. Од домашните театри, во ова Прво издание на Фестивалот со свои претстави учествуваа театрите од Велес и Битола.

Една дамнешна идеја на бројни посленици во областа на театарската уметност, пред сè од Велес, конечно станува реалност. Годинава по иницијатива на неколкумина театарски професионалци, но и со несебична поддршка на локалната самоуправа во градот, а посебно на градоначалникот Аце Коцевски, стартуваше Првиот интернационален фестивал на античката драма – Стоби 2002. Иако првобитно имаше ветувања за поддршка на Фестивалот и од Министерството за култура, сепак до тоа не дојде, што несомнено влијаеше на самата концепција, на бројот на поканетите (избрани) претстави од странство и, конечно, на земјите од каде што доаѓаат тие. Главен принцип и критериум, односно лимитирачки фактор, станаа финансиите, па оттука и скромноста ќе остане главно обележје. Ова не се однесува само на бројот на претставите вклучени во официјалната конкуренција (сè на сè – пет), туку и на организацијата, рекламниот материјал и анимирињето на поширокаата културна јавност во државава.

Веднаш мора да се истакне дека идејата за основање на Фестивал на античка драма е особено силна по 1992 година, од кога датира задолжителното поставување на дела од античката драматургија од страна на Велешкиот театар. Десет години искуство навистина се покажаа како гаранција дека во Стоби, во еден автентичен амбиент, навистина би можела да се одржува манифестација со интернационален предзнак во своето име! Годинашново Прво издание на Фестивалот тоа и го потврди. На сите шест претстави како константа беше огромното интересирање на љубителите на театарската уметност главно

од Велес, а во помал број и од другите околни населени места. Всушност, тоа е и еден од главните адути за организирање на оваа манифестација. Стоби се наметнува како географски центар во државава кон кој гравитираат жителите од повеќе места (Велес, Прилеп, Кавадарци, Штип, Неготино, Градско...), што автоматски значи обезбедена база на консументи на театарскиот чин. Досегашната практика (вклучително и оваа од годинашново издание) тоа недвосмислено го потврдува. Бројот на гледачите годинава на ниедна претстава не беше под 1500, а имаше претстави на кои според слободна проценка на организаторите присуствуваа и по над 3000 гледачи. Ова во услови кога Фестивалот ниту е доволно афирмиран, ниту пошироко познат и поддржан и кога се одржува така да се каже во сенка на Охридско лето!

Како изгледаше репертоарот на годинашниов фестивал? – Пред сè, тука ги бележиме двете претстави на театарот од градот-домаќин на Фестивалот (Велес) – „Лисистрата“ од Аристофан во постановка на Љупчо Георгиевски (со која беше отворен Фестивалот и која е вклучена во официјалната конкуренција) и „Филоктет“ (надвор од конкуренција), со која беше затворен Фестивалот, а која воедно беше прикажана во чест на наградените. Да потсетиме, со оваа претстава минатата година Велешкиот театар учествуваше на фестивалите во Керч и Севастопол, а актерот Јордан Витанов за улогата на Филоктет ја доби наградата за најдобро остварување. Театарот „Лес Курбас“ од Л’вов (Украина) ни донесе една интересна претстава „Пофалба на Ерос“ работена според дијалозите на Платон, а пред сè на „Гозба“ (која уште може да се сретне под името „Пир“, „Симпозиум“...) Драмските уметници од Л’вов манифестираа еден студиозен пристап, при што филозофските дијалози ги преточија во сценски чин со извонредна комуникација со публиката, со впечатлива визуелизација и музичка придружба, со убави костими и извонредна игра на актерската екипа. Режисер на постановката е Владимир Кучински. Театарот „Теспис“ од Солун, Република Грција се претстави со „Трагични зборови“ претстава работена според извадоци од најпознатите антички трагедии. Во неа беа застапени дела од Есхил, Софокле и Еврипид, а самата постановка на Георгис Куртидис се одликува со еден чист режиски ракопис со кој на празната сцена се испишуваат (низ играта на актерите) клучните моменти од античките дела кои говорат против насилството во светот, против војната, против човечките страсти кои влечат кон пропаст и сл. Конкретно беа инсценирани делови од „Медеја, „Ифигенеја во Авлида“, Електра“, Тројанки“, „Бакхи“, „Окованиот Прометеј“ и др. Главна одлика е композицијата на хорот и актерите во празниот простор, како мизансцен, музичката подлога присутна во текот на целото дејство, академскиот пристап и етидниот карактер на изведбата на ентузијазираниот драмски ансамбл од Солун кој е организиран и работи како театарска работилница во кој се увежбува сценскиот говор, во случајов во интерпретацијата на античките трагедии, но и другите елементи на актерската игра. Во програмата на Фестивалот исто така се најде и претставата „Парите се отепувачка“ од Р. Крле во режија на Љупчо Георгиевски на Битолскиот народен театар. Заради својата концепција и релации со античките вредности на драмскиот дискурс и трагика, оваа претстава сосем добро прозвуче и во театарот во Стоби. Во втората половина на Фестивалот ги проследивме уште и претставите на Театарската академија од Софија „Медеја некогаш и сега“ според Еврипид (7 август) и „Филоктет“ од Хајнер Милер во постановка на Мето Јовановски (10 август). Всушност, на овој датум беше означен крајот на Фестивалот со доделување на наградите. Според пропозициите, нив ги имаше четири: За најдобра претстава во целина, за најдобра режија, за најдобра женска и најдобра машка улога. Жирито на годинашниов фестивал работеше во состав: Мето Јовановски и Милица Стојановска, актери, и театарскиот критичар Мина Шпела Крстевска.

Според неговата Одлука од седницата одржана на 7 август 2002 г., наградите за две најдобри актерски остварувања им се доделуваат на актерите Васил Зафирчев, за улогата на Лисистрата во истоимената претстава на Народниот театар од Велес, и на Олех Тсиона, за улогата на Аристофан во претставата „Пофалба на Ерос“ од Платон на театарот „Лес Курбас“ од Л’вов –Украина;

– Наградата за најдобра режија му припадна на Љупчо Георгиевски за постановката на „Парите се отепувачка“ од Ристо Крле во продукција на Битолскиот народен театар;

– Наградата за најдобра претстава во целина ѝ е доделена на претставата „Пофалба на Ерос“ од Платон во режија на В. Кучински, а во изведба на театарот „Лес Курбас“ од Л’вов (Украина).

Во Образложението, меѓу другото, стои:

– Наградата за најдобро актерско остварување на Првиот меѓународен фестивал на античката драма СТОБИ му се доделува на актерот Васил Зафирчев за студиозно подготвената и извонредно изведената ролја на ликот на Лисистрата во истоимената комедија на Аристофан, при што манифестираше високо ниво на актерска експресија и трансформација потврдувајќи се како еден од водечките актери од помладата генерација кај нас;

– Олех Тсиона во улогата на Аристофан во претставата „Пофалба на Ерос“ се наметна како актер со огромно искуство и завидна умешност во толкувањето на ликот на славниот комедиограф. Притоа, тој посеб-

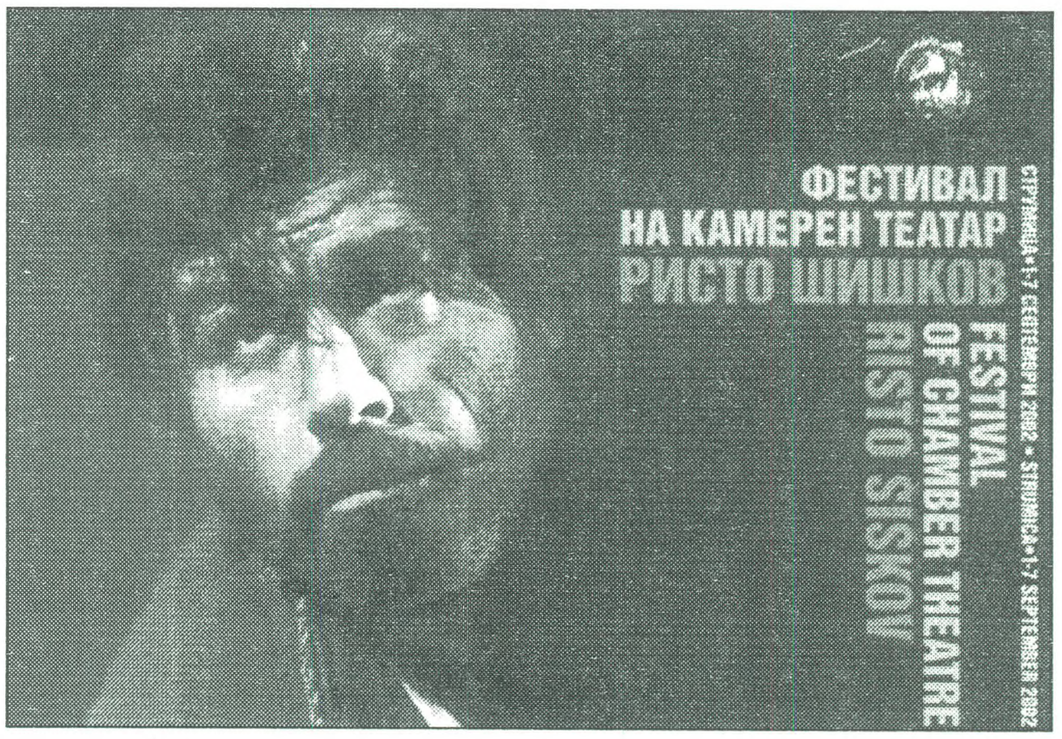
но се истакна со извонредната комуникација со публиката, како и со завиден степен на актерска импровизација;
– Љупчо Георгиевски наградата за најдобра режија ја доби за својот култивиран и стилизиран пристап во постановката на „Парите се отепувачка“, при што ова битово дело го трансформира во претстава со универзално значење и димензии, давајќи му призвук на античките трагедии. Во претставата имаме извонреден спој на класичното и модерното, на фолкорното и артифициелното, обезбедувајќи претставата да функционира и да ја плени публиката;
– За најдобра претстава во целина е наградена претставата „Пофалба на Ерос“ на театарот „Лес Курбас“ од Л'вов заради високата професионалност на ансамблот која се препознава во многу елементи на театарската естетика, како што се актерската игра, визуелизацијата – дизајнот, музиката, мизансценот, кореографијата.; потоа за стилската воедначеност на овие елементи, што прави таа да се доживее како комплетен театарски чин со впечатливи перформанси.

Овој Прв фестивал на античка драма не може да се оцени поинаку освен како особено успешен. Одамна не се случило на некој културен настан кај нас да присуствуваат толкав голем број гледачи колку што со своите шест претстави на програмата во само петнаесетина дена собра оваа манифестација. Глад за театар – ова би можело да биде парафраза на она што во Велес односно во Стоби се случуваше во периодот од 26 јули до 10 август. Ништо тука не можеше да попречи – дури ни дождот, кој беше закана за некои од претставите. Тие се одржаа. Издржаа изведувачите, но издржа и публиката. Ова ни дава за право да сметаме дека оваа манифестација доврва треба да ги има своите ѕвездени мигови кога ќе се анимира и публиката од другите населени места, а не Фестивалот да остане привилегија само на велешани.

10. ЈУБИЛЕЕН ФЕСТИВАЛ НА КАМЕРЕН ТЕАТАР „РИСТО ШИШКОВ“

Од 1 до 8 септември во Струмица се одржа 10. јубилеен фестивал на камерен театар „Ристо Шишков“. Во рамките на Фестивалот беа изведени 13 претстави во официјалната конкуренција, што е досега најголем број претстави на овој Фестивал; освен тоа имаше и богата придружна програма.

Фестивалот на камерниот театар „Ристо Шишков“ се одржува по десетти пат, за инает на сите „неверни Томи!“ Оваа благородна идеја зародена некаде во исто време со самостојноста и независноста на нашата држава, упорно чекори кон својата полнолетност. Што покажаа овие изминати десет години? Пред сè, тоа е секако манифестацијата на волјата, желбите и подготвеноста на нашите театарски творци да се зафатат со оној дел од работата кој може да се именува како камерна форма на случување театар. Дилемите во овој однос (во смисла што сè би можело да се подведе под оваа театарска форма) го следат Фестивалот уште од првата година на неговото основање, а некои од нив не престануваат ни до денес. Како и да е, годинашнава, досега најобемна програма на претстави во официјална конкуренција, покажува дека актерите сè почесто посегнуваат кон подготовка на монодрами, дуо-драми или други претстави со помал број изведувачи (според првичните пропозиции се настојуваше бројот на изведувачите во една претстава – учесник на ФКТ да се ограничи на најмногу шест актери). Неоспорен факт е дека тоа се дела и претстави кои апсолутно во преден план ја ставаат работата на актерот. Но, сведоци сме, исто така, дека овие пропозиции многу често беа и менувани и „пробивани“. Тоа своевремено се должеше на недоволниот број вакви дела на репертоарот на нашите театри, па селекторот за да ја потполни програмата избираше и покануваше и претстави кои никако не спаѓаат во категоријата на камерниот театар. Тоа, се чини, беше данокот што мораше да се плати за да се опстои и да се исчека и првиот позначаен јубилеј. Годинашнава состојба влева оптимизам дека конечно ФКТ има свои приврзаници и свое место во вкупната културна политика како на поединците, така и на театрите, што сè почесто резултира во подготовка на специјални проекти токму за овој Фестивал. Тоа, впрочем, и беше една од главните интенции на Фестивалот. Ова доволно јасно го илустрира податокот дека годинава за учество беа пријавени дваесетина претстави. Покрај основната дејност, во рамките на Фестивалот се јавија и споредни, но значајни иницијативи, како што е тоа минатогодишното одржување на симпозиум за актерската уметност на патронот на оваа манифестација, Ристо Шишков, потоа издавачка дејност (издадена е книгата „Театарски минијатури“ од Тодор Кузманов, а годинава беше промовиран и Зборникот од наведениот симпозиум;



следен проект во овој домен кој е во фаза на планирање секако е и книгата портрети на десетте добитници на единствената награда на овој Фестивал).

За смислата и изборот на претставите кои годинава го чинат репертоарот, индикативни се зборовите на селекторот и режисер Горан Тренчовски, дека „...во програмата се обработуваат теми испровоцирани од поновите драмски текови во светот и кај нас, но не изостануваат и веќе обработувани содржини – овојпат со нов концепт. Главни одредници на така понудената камерна театарска форма се: посветеноста, апсурдот, еротизмот, витештвото, бунтот, вербата... Актерското мајсторство варира во неколку насоки, манифестирајќи богат дијапазон на достигнувања: од конвенционална интерпретација на класична – до алтернативна интерпретација на модерна драма... Од чиста игра во стилот – до стилизација на работ на интермедијална игра...“

Публиката од Струмица секако е оној фактор кој е неодминлив кога е во прашање опстојувањето на оваа манифестација. Таа го сака Фестивалот и го манифестира тоа преку посетата на претставите која е масовна, понекогаш и егзалтирана од работата на своите миленици-актерите. Но, еве ги сега и претставите кои учествуваа во официјалната конкуренција според редоследот на изведбите: Драмскиот театар од Скопје настапи со „Поблиску“ од П. Марбер во режија на Слободан Унковски; Народниот театар „В. Чернодрински“ од Прилеп ја прикажа „Уште една за попат“ од Х. Пинтер во режија на Кирил Петрески; единствен театар застапен со две претстави беше Битолскиот народен театар: „Развратникот“ од Е. Шмит во режија на Красимир Спасов и „Филм“ од Елин Рахнев во режија на Росица Обрешкова; Народниот театар од Велес настапи со „Филоктет“ од Х. Милер во режија на Мето Јовановски; Кумановскиот театар настапи со „Дон Кихот“, авторски проект на Сашо Миленковски, а Турската драма од Скопје со „Искрените“ од Мариво во режија на Владимир Милчин; како самостоен проект на група од Скопје беше изведена претставата „Претседателки“ од В. Шваб во режија на Виолета Џолева; Театарот од градот домаќин (Струмица) ја изведе „Без поговор“ од Х. Пинтер во постановка на Крсте Јовановски; потоа следеа независните проекти „Дневникот на лудиот“ од Гоголь во режија на Иван Поповски и продукцијата на студио „Маска“ од Скопје „Пророкот Василиј“ според романот на Д. Михајловски (драматизација Т. Кузманов) во режија на Стојан Стојановски и најпосле тука е и самостојниот проект „Вез“ во избор и интерпретација на Мите Грозданов. Како претстава надвор од конкуренција беше изведена „Опасни врски“ од К. Хемптон во режија на Љупчо Георгиевски, а во продукција на Драмата при МНТ од Скопје.

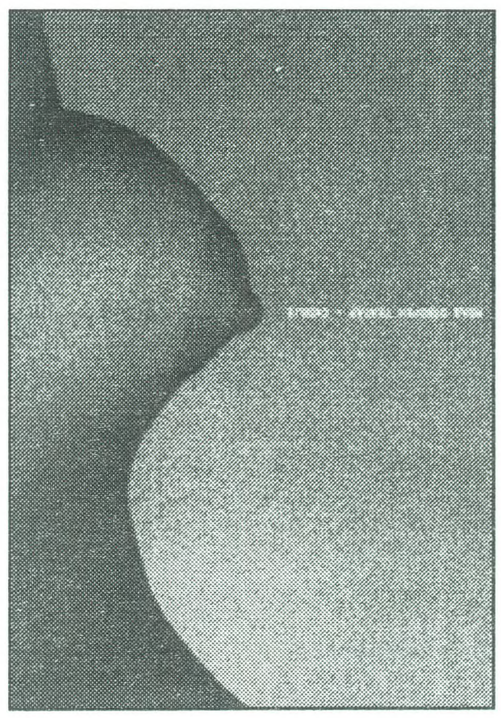
Резултатите, односно актерските остварувања, годинава ги оценуваше жири во состав: Петар Темелковски, Љупка Џундева, Владимир Светиев, Јоана Поповска и Дине Дрваров, а разговорите на тркалезната маса ги водеа Гоце Ристовски и Митко Мацунков.

Некои паушални оценки, на не толку релевантни/упатени личности, вака го пречекаа обзнанувањето на десеттото издание на ФКТ „Ристо Шишков“ во Струмица: „Аман, доста со тие фестивали!“ Но, така сигурно не мислат бројните љубители и поклоници на божицата Талија во земјава. Сигурно не се исклучок ни оние од странство, кои колку-толку имаат увид во овој Фестивал. Најмалку така мислат учесниците, или организаторите, или едноставно оние кои и сами со постојаниот ангажман се вградени во темелите на манифестацијата. Нив ги има со десетици. И ќе ги има уште повеќе.

Кога се одбележува некаков јубилеј, отпаѓаат ситните мали пакости, зависти, замерувања од секаков вид и тип. Се чини, со право. Се настојува да се извлече она што е најважното и она без што Фестивалот не можел ни досега, а не ќе може ни во иднина. Тоа секако се камерните театарски претстави, посебно во делот на актерските остварувања и проблесоци. Веќе десет години по ред трае овој процес. Илузорно е да се мисли дека некој не е свесен за лутањата, промашувањата, па дури и за свесните девалвирања на едни за сметка на други актери. Но, процесот на театарот како отворена арена на која трае духовната битка претпоставува такви нешта. Мора многу нешта да се поклопат/усогласат и некој да стане лауреат. Впрочем, за тоа е тука и Жирито, како независна и самостојна институција. Тоа ја носи одговорноста, има мандат и, грубо речено, нека си ги вади очите кому ќе ја додели наградата. Дека сето ова е вака некако покажува и ова Десетто јубилејно издание на Фестивалот. Наградата е една, ја доби Митко Апостоловски. Зошто и како, се наведува во образложението на оценувачката комисија: за улогата на Развратникот во истоимената претстава од Е. Шмит во продукција на Битолскиот театар. А она што не стои во образложението, но што многумина го сметаат за исклучително важно, секако е фактот дека со сиот свој досегашен опус Митко Апостоловски израснал во актер кој е еден од водечките во Македонија и дека со право се закитува со ова ласкаво признание. Фактите понатаму велат дека Битолскиот и Драмскиот театар се двата театра кои досега безмалу ги поделиле десетте награди. Ете уште еден факт за кој веројатно некое идно жири треба да поведе сметка. Од друга страна, треба да се истакне фактот дека оваа награда сепак треба да остане единствена за да не се девалвира, и од година во година да станува сè позначајна и повредна.

Кога сме тука, да не заборавиме дека веќе сега тоа е највредната актерска награда кај нас и изнесува 1500 евра и златен медаљон со ликот на Ристо Шишков.

Имаше ли слабости годинашниов фестивал? Да! Од првата година па досега главната слабост останува извесниот провинцијализам па и примитивизам во организацијата, пречекот на гостите, односите со јавноста, односно медиумите. Всушност, овој однос како и да не постои. Новинарите главно повеќе ги нема одошто што ги има на Фестивалот. Тие за фестивалот се некако како вишок на кој треба да се штеди!!! Исто така, со години на ред не е јасно зошто не се настојува, ако ова е фестивал на актерот, да се обезбеди нивно поголемо присуство. Вака како што е, како да се стимулира тие по можност да си одат веднаш по претставите?! Во секој случај, сè она што се прави тука, мора да се раководи од фактот дека ФКТ „Ристо Шишков“ не е фестивал од локален карактер, туку државна манифестација и треба да ги има сите „нишани“ како и секоја друга ваква средба!



Но сето тоа се баналности кои час поскоро треба да ги нема. Десетте години на оваа Манифестација треба да бидат увод во неговото зреење, па и полнолетност. Годинава јубилејот беше крунисан и со појавата на монографијата „Шишков“, со која се прави досега најсериозен обид да биде расветлен творечкиот и животниот пат на патронот на Фестивалот, во чија изработка партиципираат петнесетина автори, а приредувач е д-р Јелена Лужина.

Инаку, константа на изминатиов Фестивал, десетти по ред, повторно беше струмичката публика која со завидната посетеност на претставите ја докажа својата љубов кон театарот и неговиот основен фактор – актерот. Очигледно, Струмица има сили, можности и желби да биде и натаму домаќин на ФКТ – останува сето тоа само убаво и достоинствено да се артикулира и анимира.

27. МЛАД ОТВОРЕН ТЕАТАР

Наместо на 25 септември, Меѓународниот театарски фестивал МОТ започна на 28 септември и траеше до 7 октомври 2002 г. Наместо со „Роберто Зуко“ на Хрватско казалиште од Сплит, Фестивалот беше отворен со „Квартет“ на француската трупа на Жером Тома; („Роберто Зуко“ беше претстава со која беше означен крајот на Фестивалот); потоа следеа „Кралот Елен“ од Карло Гоци во режија на Мариус Куркински на Националниот театар „Иван Вазов“ од Софија и „Хамлет – соништа“, според Шекспир, а во продукција на Државниот академски театар од Харков – Украина; „Хамлет“ во режија на Роберт Алфолди на театарот Андреј Багар од Словачка; „Црнци“ од Жене на театарот „Нуово“ од Италија во режија на Антонио Латела; „Кралот Иби“ од Жари на Словенско младинско гледалишче од Словенија во режија на Вито Тауфер. Претседателот на Советот на МОТ, Александар Поповски, образложувајќи ги програмата и коцептот на Фестивалот, пред самото негово отворање истакна дека станува збор за два „Хамлета“ ... два „Крала“ и претставници на модерната европска драматургија (Бернард Мари Колтес).

Илустрацијата на мотото на 27. МОТ кое неговиот актуелен уметнички директор Александар Поповски го формулираше како „тотален театар“ на самиот чин на свеченото отворање на Фестивалот, веднаш потоа ни дојде преку претставата на трупата на Жером Тома од Франција „Кватет“. Тоа беше тип на уличен театар, односно театар кој се темели и комуницира со естетиката на циркусот (директност во односите со публиката, блискоста во таа врска)... Или обратно. Циркуска претстава која е во блиски релации со театарот (во неа има психолошки и драматуршки обликувана целина). Она што мора да се истакне, секако е високиот професионалзиам на изведувачите на оваа музичко-жонглерска претстава (двајца танцувачи/жонглери и двајца музичари – хармоника и пијано). Во изведбата доаѓа до израз нивната виртуозност, но и извонредната синхронизација меѓу музиката и движењата, односно гестовите. Дотолку повеќе што бевме сведоци на голем број успешни импровизации кои се прават во музичкиот дел, а кои сосем точно ги подземаат и ги следат нивните фуги во анимацијата со разни предмети. При сето, нивната работа опфаќа и користење предмети (најлон ќесиња) во настојувањето да биде што посовремена и да ги открива нивните својства – податливи и функционални за една ваква циркуска претстава. Уште еден факт, исто така, треба да се истакне. Претставата на трупата Жером Тома (еден од членовите на овој изведувачки состав) е обвиткана во атмосфера која се доживува како радост и славење на животот, а зошто не, и радост на творештвото. Тоа е интуиција која промптно се обликува во различни форми кои пленат и фасцинираат со совршената техничка и друга изведба.

На примерот на една сказна од пост ренесансниот италијански период бугарските драмски уметници од театарот „Иван Вазов“ од Софија уште еднаш, по којзнае кој пат во рамките на МОТ, а и не само во ваква пригода, измамија восхит и воодушевување кај нашата театарска публика. „Кралот Елен“ е бајка која како и секоја друга е приказна за судирот на

доброто и лошото, судир во кој на крајот победува бескрајниот хуманизам на авторот. Во нашиов случај тоа е триумф на целокупната изведувачка екипа предводена од луцидниот Мариус Куркински, режисер на претставата, а продолжена и од извонредните актерски остварувања меѓу кои сепак би ги издвоиле оние на Крсто Лафазанов, во улогата на кралот, и на Николај Костадинов, во улогата на министерот. Лафазанов е моќен во својата трансформација од добродушен, искрен и детски наивен Крал до монструм кога во неговото тело ќе се насели душата на опакиот и опасен министер Тартаља. Оваа трансформација е беспрекорна, а потврдата доаѓа од самите гледачи. Кога е Кралот Дерамо, тој измамува чувства на сомилост и симпатии, а кога ќе биде минстерот Тартаља како Крал – предизвикува чувства на гнасење и гадење. Дотогаш пак министерот Тартаља во креација на Николај Костадинов ни донесува лик на дворски интригант кој сиот е злоба и завист, пакосен и лош кон сите околу себе. Оваа човечка креатура Костадинов ја гради фасцинантно прецизно низ својата гримаса и гест, низ интонацијата во својот говор. Ричард Трети кај Шекспир е сакат човек кој куца на едната нога, Тартаља на Костадинов е исто така фаличен. Фактот дека се дави во својата злоба и гнев е безмерен и можеби затоа тој пелтечи!

Сцена од „Хамлет"

Неверојатно чиста претстава од аспект на формата, која ги проникнува сите домени на театарскиот чин, спомнатата актерска игра, дизајнот (сцена и костими), музиката во избор на самиот режисер. Сценографијата во „Кралот Елен" ќе остане како пример на економичност во користење на декор и други средства за постигнување на максимален ефект. Дотолку повеќе што целата фантастагоричност на дејството, магијата и волшепствата се доловуваат само со неколку завеси и со педесетина светли топки (ламби). Силината на претставата „Кралот Елен" е во нејзината театрализација и сценските пресврти кои се одигруваат лесно и едноставно. Во оваа смисла, актерите го прераскажуваат дејството – кој кому во даден момент што му прави или му зборува со тоа без да се наруши условноста на дејството. Во истиот манир еден од актерите ќе ни порача, „...А, сега е пауза, ајде одете!" Тоа е панорама на сценската магија, на волшепствата можни на сцената, а кои веќе ни бегаат во обичниот живот или нивното место го зазел строгиот резон лишувајќи нè од моќите на фантазијата и мечтите. Според своето дејство, ликовите потсетуваат на своите прототипови од Комедијата дел арте, но тие се исто толку и наши современици и соплеменици – по арно и по лошо! Ете затоа претставата е смешна и жална, гротескна и забавна!

Најрадикалниот чин на годинашниов МОТ секако беше претставата или перформансот под наслов „Хамлет – соништа" на режисерот Андреј Золдак од Украина. Тој со Државниот академски театар од Харков ја инсценира приказната за данскиот принц – колебливец Хамлет, поканувајќи нè во заедничко разрешување на неговата дилема „Да се биде или не", но овој пат формулирана за нијанса поинаку – прашањето имено на Золдак гласи „Дали ова што му се случува на човештвото и неговата цивилизација е развој или всушност распад". И буквално и метафорично. Всушност, драмскиот ансамбл на Харковскиот театар, а пред сè режисерот Золдак, не го играат Шекспировиот Хамлет, туку тие го пресоздаваат давајќи му димензија на современост, чувствителност и сензибилитет во ерата на сајбер-технологијата и културата. Најблиска одредница во овој контекст е секако Милеровиот (Хајнер Милер), „Хамлет – машина". Затоа што сè што ќе се случува во овој сценски чин е монтажа на разни ситуации, животни состојби, погледнати и насликани и од микро и од макро агол. Тоа ќе рече имаме светски, ако не и вселенски димензии на цивилизациските текови, но и интимните судбини на претпоставените јунаци кои го населуваат тој свет. Режисерот Золдак не се воздржува да ги урива конвенциите, а на нивно место сцената ја населува со безброј знаци и симболи, со визуелни сензации произведени по принципот на редукционизмот – сите сцени се обликувани со елементи на декор кој актерите лесно го придвижуваат, декор кој го внесуваат и изнесуваат со себе, како и мал број реквизити, индикативни во секој случај. Пред очите на гледачите никнува шума од дејства, гестови и движења, музика и песна, а само повремено ќе ѝ бидат и придодадени и одделни говорни партитури кои се костурот за оваа сценска епопеја. Епопеја затоа што во својата комплексност, полифоничност и мултимедијалност авторите како да не остават ништо недопрено. Тоа ќе рече дека нема проблем кој не е третиран во контекстот на дејството во Хамлет. Но овојпат, тоа е паралелно дејство чии извори и потекло лежат во сонот. Само со него можат да се објаснат. Сонот е бегство од реалноста, а истовремено создавање на друга/своја реалност. Која е повистинска? Оваа на сонот и на претставата на украинските драмски уметници сигурно е помоќна во ширината на слободата на изборот, асоцијациите, импресиите. При сето, сцените се менуваат со филмска или со спотовска брзина. Современиот човек нема време. Мисли брзо и дејствувај итро, како да ни порачува оваа илуминација и монтажа на сценски исечоци (и ликовите често се тоа: глава, нозе, гради, уста...). Во спротивно возот отиде! Или тебе ќе ти отиде! (Забелешка:

возот беше еден од најчесто користените ефекти во претставата)! Одделно или заедно сцените/сликите во оваа претстава не ја погодуваат и провоцираат нашата емоција, но затоа ги бомардираат нашите сетила. Тоа е затоа што претставата е компилација на формите на ритуалниот театар, на митологијата, на битот и фолклорот, прекршени низ призмата на сензибилитетот на човекот од дваесет и првиот век! Нека, ни е на здравје ова страшилиште од театарска уметност на новото доба која е моќна и заканувачка. Коментарот по три часа изложеност на авантурата „Хамлет – соништа“: нејасно и покрај препознатливоста, невротично, но симпатично, блиско и туѓо истовремено! Или, всушност, претставата како да е еден вид манифест на човековата отуѓеност која наспроти сè го навестува своето царство!

Втората верзија на Шекспировиот „Хамлет“ на годинашниов МОТ ни дојде од Словачка, од театарот на Андреј Богар од Нитра, а во постановка на Роберт Алфолди. И оваа постановка, како и онаа на Државниот академски театар од Харков на режисерот Андреј Жолдак, пледира на ново читање на антологиското класично дело, трагајќи по она што него денес го прави актуелно и можно, провокативно за инсценација. Веднаш може да се заклучи дека оваа втора верзија ни приближно не е толку радикална како онаа на драмските уметници од Украина. Ако таму „Хамлет“ е само текстуална предлошка редуцирана до крајни граници, при што делото се претвора само во мотив, идеја за правење на претстава, дотогаш кај Алфолди и театарциите од Словачка зачуван е и испочитуван интегралниот Шекспиров текст со тоа што се настојува да се разоткријат неговите релации со нашето современие. Значи, станува збор за концептуалстичка претстава која контекстот на сè што е изречено го бара во појавните форми на уметноста и животот од нашево време. Оттука не недостигаат бројни иновантни сценски решенија кои секако во оригиналот можат само да се насетат. Денес сме подложни на друга технологија на живеење во која алфа и омега е компјутерот, односно информатичката технологија и култура, па така Хамлет е момче од нашиот сокак; судирите меѓу дворските кланови овде попримаат облик, вкус и боја на судирите на мафијашкото подземје (тоа се гледа по костимирањето, маските...); потоа во својата анализа режисерот растројството на Офелија го појаснува со сосем конкретен чин на нејзино силување од страна на Хамлет; кај Хамлет пак дискурзивноста, нерешителноста според него се должи и на откриениот Едипов комплекс во неговиот однос кон мајка си, Гертруда; исто така значајно место е посветено и на авторитетот на таткото (тој не што визуелно доминира на мониторот поставен високо на сцената, туку во даден момент ќе биде инсценирано жестоко казнување на синот заради неговата нерешителност и страв да се одмазди за неговата смрт!) Да спомнеме уште еден факт од оваа претстава: Полониј го игра жена, значи тука е присутна мајката на Лаерт и Офелија, а односите со тоа се суштински изменети меѓу нив што се рефлектира и на сè друго што до крајот ќе се случува. Инаку, мора да се нагласи и фактот на прецизноста и минуциозноста со која тече оваа изведба, која како главен свој адут ја има монументалната застрашувачка сценографија во стилот на средновековните градби кои Данска ни ја претставуваат како затвор (што и не е новост), но затоа строго се води сметка таа да биде функционална и во игра. Наспроти нејзината гломазност, тоа се постигнува со многубројните врати и прозорци. Сепак мора да се констатира дека во претставата немаше некои посебни актерски проблесоци (можеби и самата режија не остава простор за тоа со својата концептуалност), а како проблем се наметна и несоодветното темпо и ритам кои оставаа впечаток на разводнетост на дејството.

Алфолди со својата екипа и со овој свој „Хамлет“ му фрла ракавица на тоталитаризмот каде и тој да се јави (малку е да се рече дека тоа е донеодамнешниот комунистички блок-режим), иако споменикот на убиениот дански крал многу потсетува на статуите на Сталин...

Претставата „Црнци“ на театарот Нуово и Гарибалди од Неапол ни донесува една интересна и оригинална средба со творештвото на еден од апостолите на ритуалниот театар од почетокот на дваесеттиот век – поетот на религијата на злото, францускиот контроверзен автор, Жан Жене. Тоа е драма на побуна и револт на первертирани и изместени вредности, на травестија на ликови, ситуации и состојби и драма која веднаш по својата конструкција ве води во револуција, но за жал, авторот е и против неа доколку таа значи укинување на еден за да се воспостави друг поредок и пак сè започнува одново. Можеби затоа оваа претстава на режисерот Антонио Латела е конципирана како чин на хаос во кој дефилираат обесправени црнци, (прашањето на супериорноста на некоја раса?!), проститутки, хомосексуалци... Етаблираниот поредок е лага и измама, театарскиот еквивалент Жене, а заедно со него и режисерот Латела го наоѓаат во преправењето, во маските, во маскарадата, во ритуалот и карневалот. Има од сè тоа по нешто што оваа претстава ја прави гледлива и интересна, иако не секогаш разбирлива. Важно е да се истакне дека актерите во неа играат со една завидна спонтаност и непринудност. Сè што тие прават на сцената го слави принципот на животната радост, ослободување на телото и духот, стремеж за слобода. Тотална и без остаток. Во оваа своја дионизиска игра тие ја покануваат и публиката....

Реномето со кое се стекна Словенско младинско гледалишче од Љубљана со своето досегашно учество на Младиот отворен театар е потврдено и со изведбата на претставата „Кралот Иби“ од Алфред Жари во постановка на Вито Тауфер. И оваа

претстава, како и претходната („Црнци“) се навраќа на класиката, односно на автор, време и дело кое означува пресвртница во доменот на театарскиот (драматуршки) израз и исказ со далекосежни влијанија во развојот на театарската уметност. Имено, станува збор за родоначалникот на авангардната драма, Жари, настаната кон крајот 19 век. Режисерот Тауфер наоѓа доволна причина таа да биде одново прочитана два века подоцна, можеби за да укаже на сличноста на приликите што моментално владеат на Балканот, на пример, и оние од пред два века во Франција?! Во неговата постановка се инсталира еден и се сугерира друг сценски свет населен со примитивци, вагабонти, криминални, алчни креатури, хедонисти до перверзија. Но, тие ликови се сместени во еден раскошен и отмен салон. Тие, се разбира, ќе го извалкаат и ќе го посерат. За нив нема ништо свето. Всушност Тауфер, кој се јавува и во улога на сценограф, како намерно да ја подвлекува противречноста на тие два сегмента (ликовите и просторот) за уште повеќе да ја истакне нискоста на агирачките лица... При сето, тој се држи до назнаките кои ова дело, инаку своевремено замислено како претстава со кукли, па така ликовите се како незадовлни, разгалени деца на кои никогаш и од ништо не им е доста. Се разбира, тоа ја имплицира критиката на граѓанскиот морал и граѓанскиот идеал за богатство како бог на кој се подредува сè и за што се убива, беспримерно брзо, „за ништо“, како никогаш пред Жари. Ако сега се навратиме на фактот дека една постановка се прави секогаш од аспект на современоста, не ни останува друго туку да ја констатираме невеселата перспектива на нашето транцизирање во кое, исто така, криминалот и „првобитната акумулација на капитал“ земаат силен замав. За да нема забуни, режисерот Тауфер актерите ги втурнува во салонот за да вршат пресија на гледачите, да ги направат, ако не соучесници, тогаш барем сведоци на сè што се случува. Да не речат потоа дека не знаеле!

Од, во целина одличната актерска екипа, ги издвојуваме остварувањата на ликовите на Таткото и Мајката Иби, Себастијан Каваца и Росана Хрибар, како и Урош Мачек во улогата на Капетанот Бордур. Тие беа жестоки, духовити, виртуозни. Го издржаа жестокото темпо на претставата играјќи ја во еден здив со завидна актерска енергија. Браво!

Слично како Жене и Жари во свое време, така, нашево време го има својот автор во ликот и делото, повторно на еден Французин, Бернард Мари Колтес. Го сметаат за „една од највозбудливите, најсубверзивните, најмоќните, најрадикалните, а едновремено најлирските фигури на европската драматургија од крајот на 20-от век.“ Токму неговото дело „Роберто Цуко“ беше изборот за репертоарот на годинашниот МОТ, и тоа во продукција на Сплитско народно казалиште, а во постановка на нашинецот Иван Поповски. Разбирливо, претставата ги интригираше проследувачите на Фестивалот кои до последно место го исполнија скратеното гледалиште во Универзалната сала во Скопје. Инаку, ова е веќе трета изведба на „Роберто Цуко“ во Скопје, по онаа на Драмскиот театар (од пред неколку сезони во режија на Дритро Касапи и минатогодишното гостување, токму во рамките на МОТ на „Ателје 212“ од Белград во постановка на Александар Поповски).

За разлика од овие изведби режисерот Иван Поповски приказната за серискиот убиец, херојот на нашето време, или поправо „црниот бисер“ во овој свет во кој агресивната реакција е необјаснета последица на вкупните околности, решава да ја постави во еден широк простор (самата премиера во рамките на сплитското културно лето е амбиентална изведба) со неколку пунктови кои се арена на разните случувања во оваа современа драма и места каде што Роберто Цуко ги среќава своите жртви, но и своите „пријатели“. Единствената светла точка, секако, е неговата девојка. Поповски не пропушта да ја нагласи низ својата постановка токму лиричноста на оваа хроника на смртта која завршува со самоубиството или, всушност, исчезнувањето и на самиот убиец Цуко. Од причини што Поповски се јавува во улога на комплетен автор на постановката (покрај режијата тој ги решава сцената, костимите и музиката), може да се насети дека тој настојува местото на настанот да го престави како нешто нестварно. Огромната сцена (или поточно би било сценски простор) прекриена со бел тул потсетува на студен болнички павилјон (дали тоа светот станал неизлечливо болен? – што како прашање и воопшто не е на одмет!); движењето на актерите во преодните сцени укажува на една механичка проекција на која е сведен животот, а музиката како да ја илустрира невралгичноста и невротичноста на современиот човек. Сè тоа се можни значења, иако не и единствени во оваа постановка на Поповски, со која се воспоставува извесна дистанца во приемот и следењето на оваа претстава на драмските уметници од Сплит. Секако, прва жртва на ваквата концепција е недостатокот на поблизок увид во она што се случува пред нашите очи; драматизмот на дејството не допира во својата силина, туку е само благо бранување. По исклучок, овој „умртвен“ трагизам ќе ја испровоцира публиката на реакции, што се покажува за недоволно да ја внесе во светот на серискиот убиец кој манифестира неверојатно студенило кон своите жртви (родителите, полицискиот инспектор, детето), но затоа и отвора нова страна кога е во прашање филозофско-социолошкиот контекст и психологијата на новото време.

Во претставата главниот товар, но и главната заслуга им припаѓа на актерите Горан Навоец, кој настапува во насловната ролја, потоа на Ксенија Прохаска во улогите на неговата мајка, отмена дама, и на

Луција Шербеџија и Нивес Иванковиќ во улогите на двете сестри.

НЕКОИ ПРЕМИЕРНИ ИЗВЕДБИ ВО 2002 ГОДИНА

Со постановката на „Лисистрата“, Велешкиот народен театар ја продолжи својата десетгодишна практика на играње на своите претстави во театарот во античкиот локалитет во Стоби. Овојпат премиерата се совпадна и со одржувањето на Првиот меѓународен фестивал на античка драма. Всушност, со оваа претстава Фестивалот беше и отворен, што се прима како многу логичен чин ако се има предвид дека токму овој драмски колектив е основниот иницијатор, организитор и театар кој ја обезбедува логистиката за одржување на манифестацијата.

Режисер на постановката е Љупчо Георгиевски. Во негово видување, „Лисистрата“ е одлична можност да се проговори за некои наши актуелни состојби, се разбира, низ призмата на комичното и смешното. Штрајкот на Лисистрата (што е и штрајк на атинските жени воопшто) кои се договараат да ја напуштат брачната постела и да ги бојкотираат своите мажи не би ли така да ги одвратат од војната, е основната приказна или лајт-мотив на ова комедиографско остварување. Накратко кажано, тоа е претстава за љубовта која Георгиевски ја противставува на војната, а поинаку кажано тоа е противставување на сексот на војната. Поентата е дека секогаш кога ќе се изместат природните текови настанува колапс на заедничкиот живот. Војната во суштина значи одење против природата. Има тука и уште една згодна алузија, но овојпат на тезата на Хајнер Милер, дека „работата на мажот (војната) ја уништува работата на жената (раѓањето). Во претставата се сопоставуваат машкиот и женскиот принцип. Тоа притоа не е сувопарно мудрување, туку претстава на живи и сочни дијалози во народнички дух и стил, кој со некои сегменти во претставата е доведен до крајни граници. Во оваа насока ја спомнуваме сценографијата на Валентин Светозрев, кој обликува два бегалски кампа, но оградата секако потсетува и на затвор, и музиката на Миодраг Нечак која се потпира врз нашиот фолклор со комични народни песни. Во ист стил се и костимите на Благоја Мицевски, односно и тие се микс на класичното и современото, особено во некои сцени и ликови, како што е на пример ликот на пратеникот во Атинското собрание. Победник од оваа војна на половите не се ниту мажите ниту жените ,туку тоа се природата и здравиот разум. Како и во некои други дела на славниот антички комедиограф Аристофан, и овде има изобилие на отворена сензуалност, многу „мрсни“ шеги и досетки, славење на плодноста и фалусот, кои овде, повторувам, се сведени на својата димензија што е најблиска до нашето современие и секојдневие. Благодарение на таквиот пристап, претставата живо комуницира со гледачите и наидува на одек и соработка, односно на полно/наполно разбирање.

Уште еден куриозитет е врзан со оваа претстава. Режисерот Георгиевски решил главниот лик да го толкува актер потсетувајќи на античката практика кога сите ликови (машки и женски) ги толкуваат мажи. Така, во ролјата на Лисистрата имавме можност да ја проследиме одличната креација на Васил Зафирчев, кој со многу истенчен усет лавира во ликот на итрата и иницијативна Лисистрата која ги поведува жените во битката за да ги одвратат мажите од војна и да ги намамат во брачната постела. Зафирчев ликот го работи до најситни детали и се трансформира без некои поголеми осцилации, фино и меко. Како особено успешни (во градењето на комичната аура на претставата) се и водачите на машкиот и женскиот хор, Јордан Витанов и Весна Димитровска. Сопоставувајќи се, тие ги стимулираат, ги мотивираат и ги придвижуваат своите следбеници. Од другите изведувачи, ги издвојуваме Кица Велјановска, Зоран Љутков, Иван Јерчиќ, Викторија Терзиева и Кирил Гравчев.

Во својата целина, ова е претстава која релаксира и забавува многу повеќе отколку што е, да речеме, памфлет против лудилото на војната, иако не е лишена и од таа димензија и суштина!

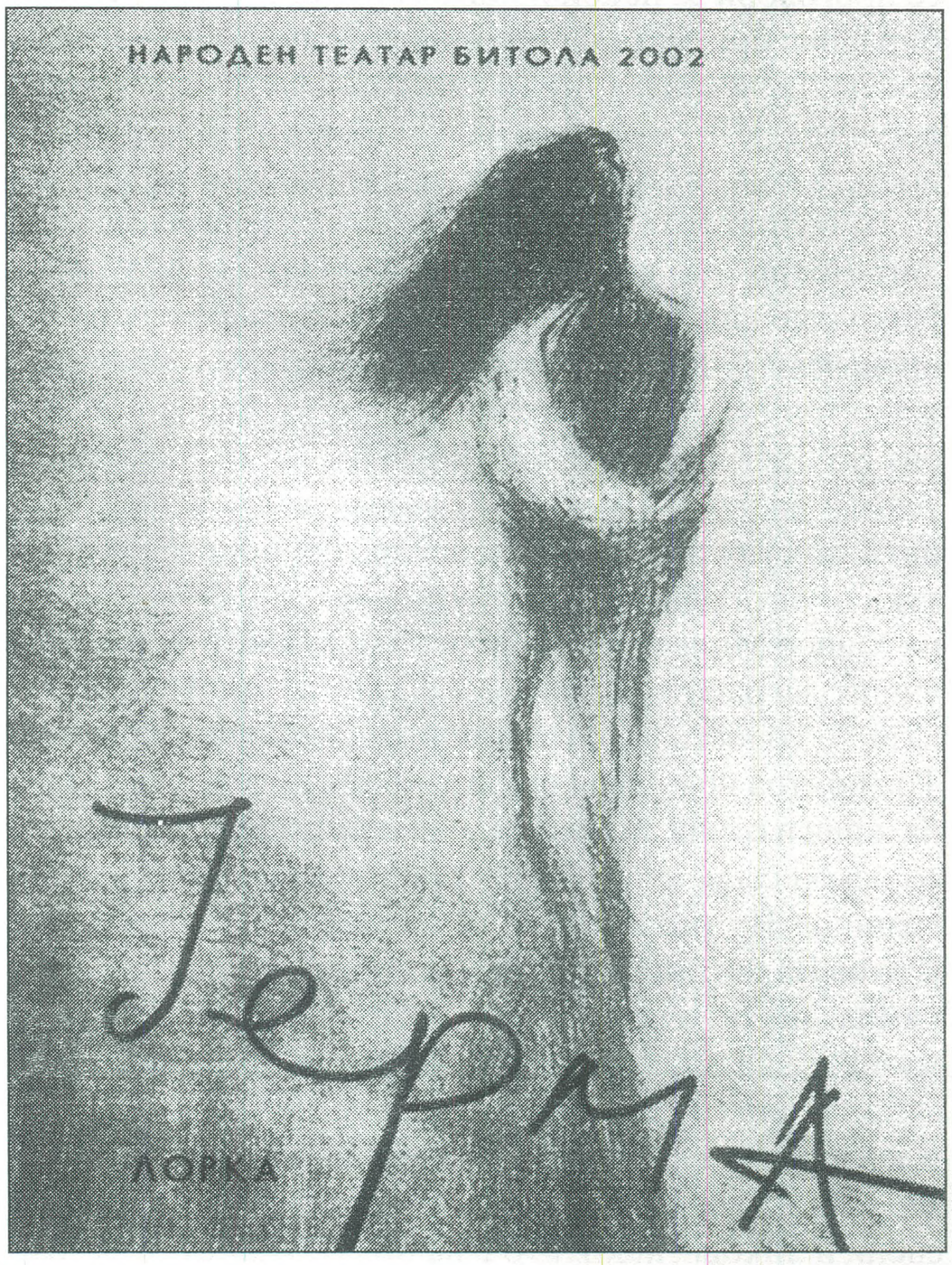
На репертоарот на Велешкиот театар во ноември 2002 год. се најде и пиесата „Провинциски плејбој“ од Душан Ковачевиќ во режија на Владимир Талевски. Ведра, забавна и непретенциозна – ова е најкусиот рапорт за оваа премиерна изведба на Велешкиот народен театар. Режисерот максимално ја користи драматуршката предлошка за да создаде претстава во стилот на Комедија дел арте, што ќе рече претстава која засмејува и расположува, ставајќи ги на тапет манирите на провинциските плејбои кои залетани во љубовните афери единствено забораваат на сопствените жени – дома! За тоа пак ќе се погрижат некои слични на нив, значи некои други, исти такви плејбои, и тоа провинциски! Сценографот Валентин Светозарев, костимографот Раде Василев, како и авторот на музиката Миодраг Нечак ја подржуваат ориентацијата на режисерот за една навистина ведра сценска приказна, а во една таква атмосфера на ведри бои и звуци ролјите сосем коректно ги толкуваа Јордан Витанов, Весна Димитровска, Александар Горгиев, Слободанка Чичевска, Предраг Павловски, Кица Велјановска, Кирил Гравчев и Зорица Панчиќ. Како посебно симпатична и успешна ја издвојуваме ролјата, односно актерското остварување на младата Викторија Терзиева.

Како последна драмска изведба на Охридско лето, но и како единствена фестивалска премиера на летната сцена во Домот на културата „Григор Прличев“ беше изведена претставата „Семеј-

ни приказни“ од Билјана Србљановиќ, драмски автор кој е еден од најизведуваните автори во последно време не само во Србија туку и во светот. Сепак, ако ова е прво нејзино дело на македонската театарска сцена, тогаш за нашата театарска публика не е ново името на режисерот Александра Ковачевиќ, која е чест гостин во нашите театарски куќи, меѓу кои и на сцената на Битолскиот народен театар (во Битолскиот театар таа досега ги поставила „Слугинки“ од Ж. Жене и „Добра ноќ мајко“ од М. Норман).

„Семејните приказни“ во оваа постановка на А. Ковачевиќ е мала, камерна театарска претстава, но која преку играта на четворицата актери, како и со останатите соработници, израснува во голем и значаен театарски чин и настан. Нејзината силина е во нејзината едноставност; динамиката и темпото режисерот ги постигнува низ една релативна смиреност и придушеност; сериозноста ја постигнува на парадоксален начин, односно преку наивноста на детската игра, а актуелноста на претставата ја гради со блага дистанца и повторно преку бегството од светот на реалноста во светот на фантазијата на детската игра. Со тоа реалниот свет што го претставува оваа драма не е ништо помалку суров, а животот помалку жесток и беспоштеден кон малите и маргинални лица на едно колку имагинарно, толку и реално семејство. Во сè што се случува на сцената, а преточено низ детската игра, можат да се препознаат актуелните мигови и случувања од нашиве простори, особено од соседството, со тоа што драмата има отворена структура, па така таа може да се однесува и на секое друго место на Земјината топка, каде што здравиот разум му отстапува простор на лудилото и апсурдот. Има тука и назнаки на судирот меѓу тектонските процеси на глобализацијата и локалните праматари изразени во сензибилитетот на ликовите кои новото го доживуваат како траума исклучиво и апсолутно. Притоа, овој судир на глобалното и локалното создава и низа комични или поправо трагикомични ситуации. Постановката, значи, не е лишена и од низа комични сцени кои произлегуваат од односите меѓу родителите и децата. Но, во својата целина претставата на режисерот Ковачевиќ и на изведувачката екипа е топла и трогателна, со меки тонови и бои со нијансирања кои секојдневието го претставуваат како апсурд и во која наивната детстка игра ќе заврши трагично, односно, најсублимирано кажано – она што почнува како наивна детска игра завршува трагично со смрт на родителите. Космичкиот распоред и правдина овде добиваат потврда преку малите и незабележителни случувања. Од играчка станува плачка! „Децата се цвеќе на гробот на своите родители“. Значи, може да се забележи дека постановката на Ковачевиќ има најмалку два плана – едниот од нив е нивото на интимата и психологијата на членовите на малата семејна заедница, а другиот е фонот на општествените поместувања/транзиција кои прават пустош во нивните души. Притоа, мешањето на овие два плана е вешто и ефектно изведено. Од една во друга ситуација актерите преминуваат нагло и без најава.

Во улогата на мајката Милена настапува Мими Таневска. Таа е одеднаш и мајка и жена, но и дете кое си игра со своите другарчиња. Таневска во својата креација внесува извесна доза на условност на случувањата, при што нејзиниот лик се претвора во медиум кој трпи, таа се изложува на ударите што доаѓаат од нејзините најблиски оти така велат конвенциите. Играта на сите им е позната. Освен тоа, приемливоста на оваа ролја на Таневска е во усетот да не ги пропушти моментите кога Милена ќе се отпушти и за миг ќе се пренесе во светот на својата слобода, можна единствено во фантазијата (на пример, сцената за наводната смрт на нејзиниот сопруг, по што и самата ќе се струполи врз него!). Со еднаква виртуозност и леснотија во трансформацијата од строг татко (Воин) во исплашен



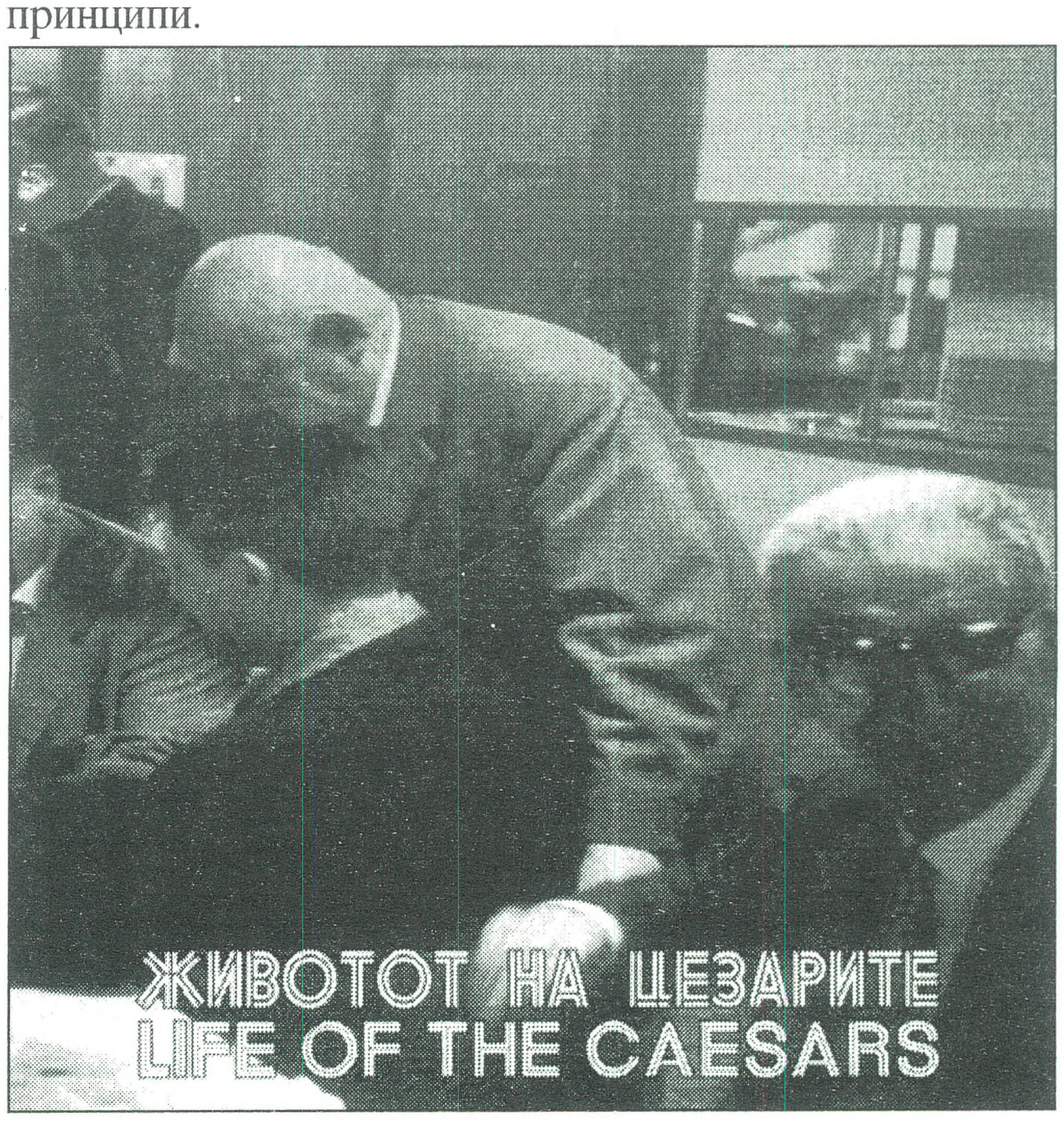
медиократ, својот лик го ваја и Петар Мирчевски, а нему, односно ним, одлично им парираат Мартин Мирчевски во улогата на синот Андрија и Елена Моше во ролјата на Надежда. Всушност, специфичноста во оваа ролја на актерката Моше е во тоа што таа игра куче изложено на каприците на своите господари и таа тоа го прави уверливо и природно, антиципирајќи ја судбината на своите господари како кучешка, односно

никаква, што се доживува како уште една од бројните досетки на авторот Б. Србљановиќ, а со кои овој текст изобилува и кои му ја обезбедуваат шармантноста и приемливоста.

Преводот на текстот е на Братислав Димитров, сценограф е Драган Ангелковиќ, костимограф Марија Папучевска, музиката е на групата Фолтин, а кореографијата на Иван Клеменц.

Следна премиера на сцената на Битолскиот народен театар беше „Јерма“, од Лорка напишана во далечната 1934 година и е едно од помалку поставуваните негови дела на нашите професионални театарски сцени. (Досега таа е играна на сцените на Народниот театар во Штип и во Театарот на народностите во Скопје). Драмата го третира проблемот на жената неротка како универзален проблем на нереализирано мајчинство. И овде, како и во неговите други дела, особено во „Домот на Бернарда Алба“ постои таа дискрепанца меѓу општествениот морал и норми и животот, односно страстите кои како буица носат сè пред себе, вклучително и оној што ги поседува. Интересно е дека во времето на настанувањето „Јерма“ или „Сурова жена“, како што уште гласи насловот, била примена со осуда. Денес таа се доживува, во најмала рака, како борба за женската еманципација и одбрана на женската природа, чиј основен постулат е мајчинството.

Значи, станува збор за драма со типично женски проблем, што, впрочем е чест предмет на драмите на Лорка. Токму оваа пиеса го инспирира гостинскиот режисер Багријана Попова (Австралија) да понуди еден нов концепт во кој текстот, движењата и музиката меѓусебно се проникнуваат создавајќи целина на жива и пулсирачка театарска претстава. Во ист контекст се случува и динамично менување на драмските ситуации низ кои се расплетува судбината на Јерма, ситуации кои се емотивно обоени во распон од лиричност и еротизам до жестокост и експлозивност. Во постановката на гостинскиот режисер се инсистира на автентичноста на амбиентот во кој се одигрува оваа потресна трагедија, па така сè се случува во ритамот на шпанските танци (музиката се изведува во живо), а потоа тука се и костимите на Благој Мицевски и сценографијата на Валентин Светозарев, која од сцената создава арена за битка... Интересно е дека сите ликови се постојано присутни на сцената, иако дискретно зад параваните, придонесувајќи така за комплетно доживување на атмосферата на чинот. Друг интересен момент и решение на режисерот Попова е што комплетниот текст таа го предава низ кореографија на актерите. Силината на нивните страсти и емоции како да добива природно продолжение во гестовите кои се во стилот на шпанското фламенго - отсечни и брзи. Така впечатокот е засилен. Остринатa на движењата не остава простор за сомнеж дека дејството нема друга излезна точка освен трагедијата. Се разбира, во сета таа напнатост има и моменти на прелесни љубовни емоции и страдања или, да речеме, благ еротизам при средбите на Јерма со момчето Виктор, потоа во средбите односно сцените со Марија и нејзиното доенче; но режиски сето тоа е строго дозирано, така што не се разводнува во сентименталност и мелодраматичност! Напротив, во играта на Валентина Грамосли во насловната ролја се случува една беспоштедна битка, битка најпрво и најмногу со самата себе, а дури потоа и противставувањето на својот маж, кого таа во налет на бес ќе го задави. Грамосли овој лик го гради со истенчено чувство за сложеноста на ситуациите во кои се заплеткува оваа исклучително страствена жена. Притоа, таа има различен и прецизно омеѓен однос со останатите ликови во претставата, но и однос кој таа умее да го бои и да го градира. Неа одлично ѝ парираат Петар Горко во улогата на нејзиниот маж Хуан и Огнен Дранговски во улогата на момчето Виктор. Горко е тип на човек загрижен за своето богатство, но не и за својот пород, па така се создава јаз, тој има богатство кое нема кому да му го остави во наследство. Кон својата жена Горко е студен и службен, така што станува јасно дека вината за немањето деца се наоѓа во неговиот погрешен став или едноставно недостиг на љубов. Во креацијата на Дранговски, пак, има непореклива нежност и суптилност на младо и искрено момче кое зрачи со љубов кон Јерма, свесно за неможноста за нејзина реализација. Истакнати ролји и забележливи креации имаат и Јоана Поповска како Старицата од патот и Габриела Петрушевска како Марија. Убаво се решени и сцените со перачките и золвите кои го дополнуваат амбиентот и имаат тежина и значење на античкиот хор кој ги коментира настаните и ликовите заземајќи страна при судирот на различните животни принципи.



„Јерма“ на режисерот Попова е свет на страсти во кој актуелно се согорува и се гине и свет во кој се мешаат страдањата предизвикани од оној „другиот“, но и себеизмачувањата, односно своевидниот мазохизам кој е резултат на распнатоста на главниот лик меѓу традицијата, да се биде верна кон мажот и да се придушуваат сопствените страсти. Оваа противречност фино ја формулира Данецот Киркегор во прашањето: „Зар само разумот е покрстен, а зар страстите се безбожни?“

Како посебно интересна претстава се наметна постановката на пиесата „Животот на Цезарите“, работена како копродукција меѓу Битолскиот театар и Кампнагел од Хамбург (СР Германија). Претставата е според текстови од Шекспир и Грејвс, но и од групата Шоукеис Бит ле Мот од Хамбург, која е потписник и на режијата, како и на сценографијата заедно со Валентин Светозарев. Тоа е типичен пример на инаугурација на нов театарски концепт кој отскокнува од стандардите и традицијата и се стреми да легитимира многу понеобврзна форма во која ќе се исплете сценското дејство за власта и моќта на примерот на Римската Империја. Всушност, ликови во претставата се римските императори, а сцените се главно илустрација на бестијални оргии, блудничење и во секој случај со ништо неограничена распуштеност, која на крајот доведува до пропаст и поделба на Империјата. Во оваа претстава играат, пеат и се забавуваат актерите: Соња Ошавкова, Јоана Поповска, Елена Моше, Борис Чоревски, Петар и Мартин Мирчевски, Јулијана Стефанова, Огнен Дранговски, Илко Стефановски, Соња Михајлова и др.

Струмичкиот народен театар на почетокот на сезоната 2002/3 својата сцена ја отстапи за испитната претстава на студентите од трета година на Факултетот за драмска уметност од Скопје. Така, на својот репертоар добива една мошне интересна изведба која е особено привлечна за помладите гледачи. Причините за тоа се повеќеслојни, но секако основната е што станува збор за млада изведувачка екипа која со себе донесува свежина во сценскиот настап, ентузијазам, полетност, и искреност.

Пиесата „Виктор или деца на власт“ настаната во првата половина на минатиот век се смета за типичен претставник на надреализмот, а нејзиниот автор Роже Витрак (кој заедно со Антонен Арто го основа театарот „Алфред Жари“) настојува на нова театарска естетика насочена против конвенционалниот граѓански театар... Оваа пиеса досега кај нас е поставена само уште на сцената на Драмскиот театар во Скопје во 1981 година во режија на Ж. Петан. Прашањето што го поставува секоја нова постановка секако е, каква е смислата и целта на оваа надреалистичка приказна за детето – монструм, детето кое е предвреме созреано, детето кое прави упад во системот на семејните односи, односно во општеството кое мириса на трулеж, на неморал, лудило?
Ако се препуштите на играта на студентите излегува дека тие сосем добро и точно го читаат овој текст, неговата гротескност и трагикомичност, својства кои со завидна умешност ги пренесуваат и преку рампата. Тие, едноставно, кажано си играат театар и го пресоздаваат светот околу себе. Главната ролја во пиесата ја има деветгодишниот Виктор, а потем и малата Естер. Дејството се случува на неговиот деветти роденден. Со своите постапки тој предизвикува збрка во домот. Си поигруваат со сите околу себе и ги разоткриваат нивните неморални односи, неверството, лудилото и воопшто ја изложуваат на потсмев целокупната организација на системот. Тоа, според постановката на режисерот Цветановски, се прави со средства и постапки кои често се лишени од логика, но кои јасно асоцираат на познати и клишеизирани ситуации и шаблони на поведение. Дури во оваа смисла се чини дека можело да се оди уште порадикално во согласност со манифестот на надреализмот за ѕирнување од „онаа“ страна на појавноста! Тоа што импонира, секако е колективната игра на актерите, вербата во она што го прават и нивната стилска воедначеност. Сите без исклучок манифестираат завидна умешност за оживување на алогичните постапки и ликови/карактери, разоткривајќи ја нивната бизарност, загубеност и конформизам! Така, оваа постановка станува блиска и ја обезбедува својата актуелност и денес, кога исто така сме соочени со промена на вредносниот систем!

Кумановскиот народен театар во 2002 година во својот репертоар ја вклучи и претставата „Сојтарии“ од Ласица и Сатински во режија на студентот по режија Александар Ивановски. Творештвото на словачките актери Ласица и Сатински – кое главно настанува во времето, но и како реакција на бурните настани од Прашката пролет во 1968 година – не престанува да ги интригира нашите театарски творци. Имено, „Сојтарии“ својата прва изведба ја имаше многу одамна на малата сцена на МНТ во постановка на Владимир Милчин. Пред две сезони, пак, на сцената на Штипскиот народен театар режисерот Стојан Стојановски ја постави „Хамлет, Натрапникот и јас“ од истите автори, а која во голем дел се поклопува со изборот од творештвото на словачките актери (Ласица/Сатински), која под насловот „Сојтарии“ ја проследивме на сцената на Кумановскиот народен театар. „Сојтарии“ својата драматуршка предлошка ја темели на расказите „Виц“, „Хамлет“ и „Непознатиот“, а режисерот Ивановски се определува за радикален театарски редукционизам. На речиси празната сцена тој го инсценира животот на луѓето од театарот, главно актерите и нивното секојдневие. Има во постановката недвојбено нагласка на трагиката на оваа професија со исцелизирани алузии на поимањето на театарската

уметност како магија, игра, микро-свет во кој се прекршуваат, пресликуваат и се одразуваат сликите од животот. Овде, за разлика од другите постановки од истите автори спомнати погоре, во втор план се сатирата и иронијата во однос на некои политички случувања (иако тие секако се неодминливи преку присуството на Непознатиот или Натрапникот), кој ќе ја расипе и ќе ги урне со своето некането присуство илузијата и магијата на театарската игра, создавајќи ломови и трауми кај кревките уметнички души, но затоа дејството се фокусира околу судбината на актерите, нивните мечти и премрежија. Ова и може да се очекува со оглед на тоа што претставата е најавена како чин кој се прави во чест на прерано починатиот актер на ансамблот на Кумановскиот театар, Живко Пешевски. Значи, „Сојтарии" во случајов е, пред сè, драма за приликите и неприликите на театарот и актерите, прикажана низ призмата на нивната дејност да толкуваат различни ликови, „да се преправаат" и да се позајмуваат себеси. Токму тоа, да бидат некој друг, а не да бидат самите тие, е парадоксот кој е основата на оваа инсценација и неодгатната тајна на актерската професија.

Во претставата режисерот се потпира врз актерската игра и овозможува простор нивните креации да дојдат до полн израз. Сцената, која е празна, е полигон на кој се манифестира умешноста на актерите Драгиша Димитриевски и Александра Пешевска, студент на Одделот за глума на ФДУ. Освен нив, во претставата настапува и Горан Јовановски во улогата на Непознатиот. Димитриевски и Пешевска во текот на еден час, колку што трае оваа претстава, се трансформираат во неколку различни ролји, сепак останувајќи на крајот на краиштата актери кои вистински се згрозени дури тогаш кога некој ќе им го затвори театарот. Тие можат без сè, но никако не можат без театарот. Тој им е сè. Преку персифлажа тие играат делови од Шекспировиот „Хамлет" со изместена и исчанчена логика, нешто што ним им е дозволено. Едноставно, тие се поигруваат со сериозните теми, се потсмевнуваат и даваат за волја на својата фантазија, веројатно потврдувајќи ја тезата дека смеата е најбезболниот начин за усвојување на новите ситуации. Особено се успешни во креацијата на ликовите на Розенкранц и Гилдестерн кои раскажуваат и одигруваат сцени од „Хамлет", како и во сцените кога се обидуваат да му се доближат на Непознатиот и да го одоброволат. Тоа се трагикомични сцени, каква што всушност е и целата оваа постановка на режисерот Ивановски. Претставата кулминира (и завршува) со поканата до гледачите да бидат дел и да станат активни учесници во театарската игра и магија.

Штипскиот театар пројави интерес за современиот бугарски драмски автор Христо Бојчев (по театрите во Велес и Прилеп), поставувајќи ја пиесата „Подземниот". Во „Подземниот" на тапет е појавата, која кратко може да се опише како – моќта на парите кои доаѓаат „од никаде" (во случајов од подземјето, што секако е одлична метафора) и што е уште поважно – доаѓаат неочекувано! Токму тој фактор на изненадување во пиесата ги предизвикува комичните ефекти кај јунаците од „Подземниот". Во сценаристичко-анегдотски интонираната пиеса ликовите се исправени пред предизвикот наречен неочекувана можност за исполнување на животните соништа. Се разбира, тоа предизвикува низа шокантни моменти и ги покажува карактерите во нивната вистинска светлина, односно најчесто, иако не и единствено, како лакоми и алчни за незаработените и со ништо незаслужените пари и, како врв на драматичноста (комичноста), стои дилемата дали да се земат или не? Тоа и ја чини разликата меѓу разните ликови, некои се „за", други „против". Гостинскиот режисер (професор и педагог), Елена Баева компонира претстава во која наизменично допираат импулсите и на комичното и на сатиричното, со неоспорна доминација на оние првите, односно комичните моменти. Баева ни понудува претстава која се игра во еден здив, ставајќи го акцентот на односите меѓу ликовите меѓу себе, од една страна, и нивниот однос кон непознатиот, од друга страна. Значи тоа, според сè, е едноставна и непретенциозна постановка која има за цел да забави и насмее, благо иронизирајќи и луцидно лоцирајќи ги појавите на транзициониот период со неоспорни асоцијации на разните „донации", „фондации", и ѓоа помош која ја подгрева лажната надеж кај малограѓаните изложени на промените кои збришуваат сè пред себе!

Петчлената актерска екипа главно коректно ја извршува својата работа, што не значи дека нема простор за многу поголемо разигрување. Во ролјата на Подземниот настапува Лазар Атанасов во еден реалистичен манир, и покрај назнаките за карикирање на ликот особено преку маската, реквизитот и костимот што ги носи и ги употребува; Раде Рогожаров во ролјата на сопругот Васко и овојпат настапува импулсивно и експлозивно, занемарувајќи ја потребата од разложување и анализа на ликот, што секако може да биде предизвик за откривање на неговите подзатскриени валери и особености. Во ролјата на неговата бивша жена Клеопатра ја видовме Јорданка Тодорова, која ликот го гради низ еден робусен и нападен однос на жена со повредена суета; улогата на Соња, љубовница на Васко, ја креира Валентина Ѓоргиевска со нешто поизразита суптилност, покажувајќи се како единствениот „свесен" елемент кој уште од почеток изразува резерва кон парите кои ги донесува Подземниот; во ролјата на Петар, пријател на Васко и на неговото семејство кој и не сакајќи создава сплетки и интриги, настапува Драган Механџиски.

Како посебно успешен сегмент го истакнуваме плакатот за претставата, чиј автор е Методи Андонов.

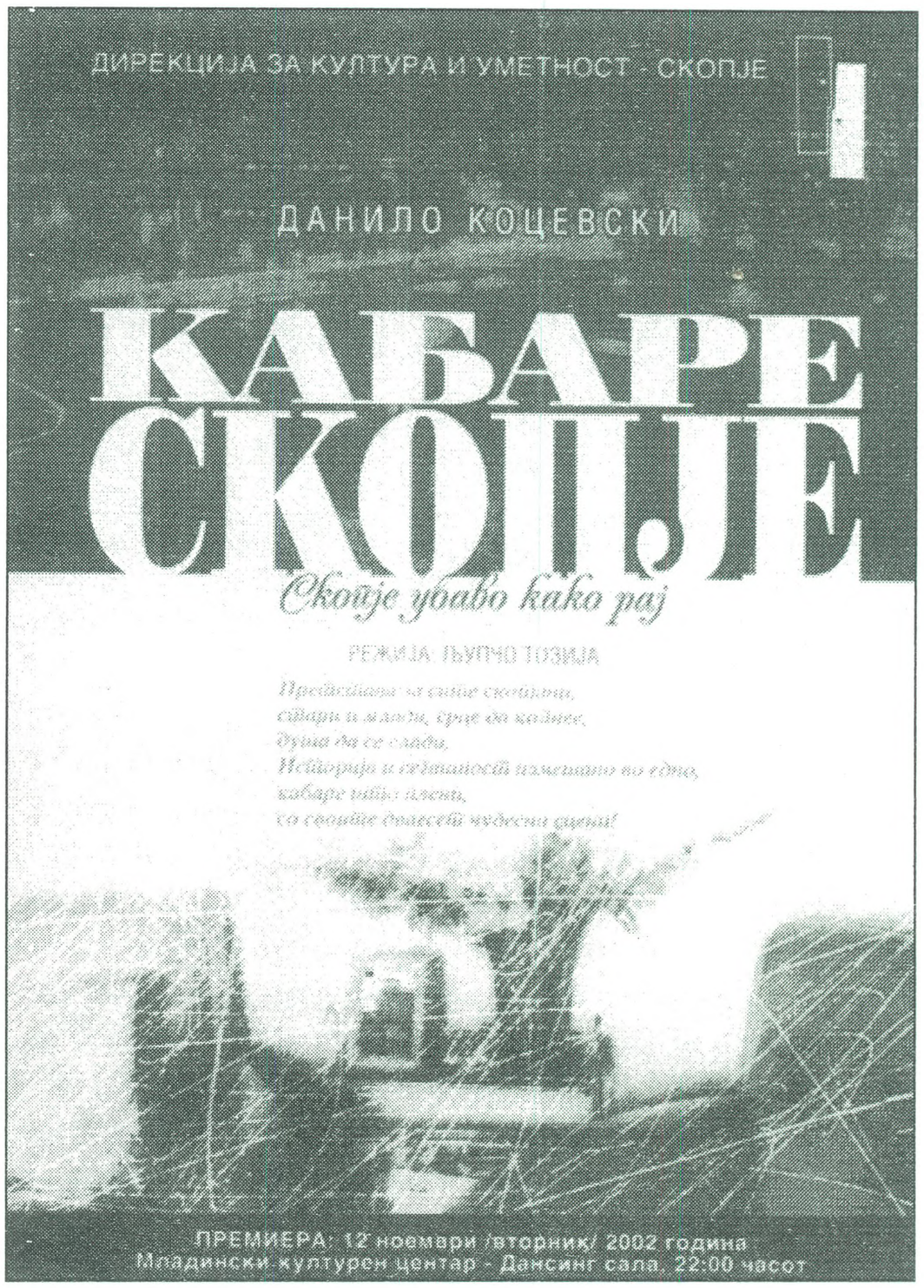
Јавниот културен простор „Точка“ во Скопје, не долго по своето промовирање како место за алтернативни културни случувања, ја организира и првата театарска премиера. Станува збор за камерната театарска претстава (барем според бројот на ликовите – тројца актери) „Арт“ од современиот француски писател Јасмина Реза. Овој текст со својата праизведба во 1994 година ѝ донесе, ако не е претерано да се каже, светска слава на својата авторка, инаку несудена актерка! Текстот е пишуван по вистинска случка на самата авторка, која при посетата на еден свој пријател била исправена пред сликата – бело платно со очекување да ги искаже своите воодушевувања и импресии од ова најново „дело“ во колекцијата на својот пријател. Сликата е продукт на некој помоден сликар. И токму тука настанува заплетот кој Ј. Реза го вообличува во сценска иронично-сатрична и цинична варијанта за снобизмот на модерниот човек. Зоја Бузалковска, автор на постановката, ги насетува сите актуелни значења шти ги носи оваа обична приказна од нашето секојдневие. Тоа се нешта што се случуваат и тука кај нас, значи со самиот избор на текстот таа пројавува смисла за соврема тема и иста таква постановка, решавајќи претставата да ја реализира во еден неформален театарски простор како што е тоа Јавниот простор „Точка“. Всушност, изборот на „Точка“ е напор да се обезбеди што поавтентично место и поверно на оригиналот. Имено, дејството во „Арт“ се случува во станот на Серж, во кој често е заедно со своите пријатели Марк и Иван. Изборот на ваквиот интимистички амбиент, се разбира, претпоставува и многу неконвенционални решенија на мизансценот на актерите, од причини што публиката е разместена по собите и оневозможено е едновремено и целосно следење на играта на сите актери. Значи, самиот мизансцен е на некој начин диктиран од просторот. Бузалковска сепак релативно добро се снаоѓа и создава рационална постановка во која „она што оди во ветер“ го сведува на најмала можна мера. Сепак, докрај не може да се избегне пасивизирањето на публиката во одделни моменти во зависност од тоа каде (во вистинскиот стан) се наоѓа во даден момент.

Генерално многу поголема забелешка би можела да се упати на изведувачката екипа составена од млади и полни со ентузијазам актери, кои со пресилно акцентирање и жестина, ако не и грч во играта, го интерпретираат ова дело постигнувајќи безмалу обратен ефект од очекуваниот. Имено, нивната игра е директна негација на камерноста на постановката. Наместо флуидни и суптилни преоди, тие се надвикуваат и драматичноста не ретко ја ловат со надворешни ефекти?! Ова е дотолку почудно што станува збор за талентирани актери кај кои и покрај сè не е спорна вештината во обликувањето и профилирањето на ликовите. Така, Васил Зафирчев како Серж е човекот кој е најблиску до она што може да го карактеризира еден сноб или роб на помодноста во уметноста. Тој има префинети манири и супериорно однесување кон своите другари. Но, тоа е и неговиот став кон животот воопшто. Наспроти него, Игор Стојчевски (Марк) ни го предава како човек со чувство за реалноста и за стварноста, кој е сомничав кон новите и непроверени/недокажани работи. Едноставно, тој цврсто стои наземи; наспроти нив двајцата е Иван на Горан Трифуновски кој со својот романтизам, нерешителност и подготвеност за компромис минува покрај нив, покрај животот! Речиси недопрен. Во даден момент, при крајот на претставата, сите овие востановени односи ќе се урнат и сите тие ќе се претстават и во една друга светлина; на показ ќе биде пробивањето на една друга вистина и лице што го таат длабоко во себе. Сето тоа во себе содржи навистина доволно драматичност за една многу поуверлива претстава отколку што тоа е оваа постановка на Бузалковска која се јавува и како автор на останатите сегменти во претставата (сценографија, костимографија, музика...)

Драмскиот театар од Скопје се определи на својот репертоар да постави дело од современиот македонски драмски автор Жанина Мирчевска, која последниве неколку години живее и работи во Словенија. Заслугата за ова му припаѓа пред сè на Александар Чамински, кој го инсценира текстот „Есперанца“. И текстот и претставата се работени во еден постмодернистички стил, во кој се проблематизира опасноста на современиот свет олицетворена во еден злосторник на човештвото кој поседува огромна моќ – првата асоцијација која ја буди овој натчовек може да биде актуелната светска глобализација која татни наоколу мелејќи сè пред себе. За интимата, добрината останува мал простор – тоа е секогаш и секаде бродот на надежта! Чамински со завидно трпение го гради мозаикот од слики во сценска целина која има свој развоен тек и логичен завршеток со една придушена поетика која навистина ѝ дава една темна гама на постановката, но која сепак преку театрализација на драматуршката, намерна тавтологија и преку консеквентно спроведена актерска игра на ансамблот во целина успева да се наметне со својата Брехтовска зачуденост и динамика.

За успешната реализација и обликување на ова необично писание евидентен придонес имаат костимографот Лира Грабул, сценографот Ратко Панчевски (кој извонредно луцидно го доловува местото на дејството – бродот Есперанца), музиката на Ле Фи Фи и кореографијата на Татјана Соколова. Од актерската екипа, во која нема слаби места, ги издвојуваме креациите на Васил Зафирчев во ролјата на нараторот, на Дејан Лилиќ во улогата на Капетанот на бродот, на Билјана Драгичевиќ во ролјата на сопругата на Натчовекот со деструктивни пориви, кој пак исто така извонредно го предава актерот Димче Мешковски.

Во продукција на Културно-информативниот центар од Скопје, на сцената 19,19, беше изведена премиерата на монодрамата „ Само дом, кревет и црква“ од Дарио Фо, во постановка на Александар Илиев, а во интерпретација на Славица Ковачевиќ–Јовановска. Иако монодрама, изведбата се доживува како комплетна театарска претстава, за што комплименти треба да им се искажат како на режисерот Илиев, инаку чест гостин (од Софија) на нашите сцени, така и на актерката Јовановска, која токму низ оваа изведба можеби ја имаше својата најзрела сценска верификација, трансформирајќи се во три лика, или обратно, играјќи еден единствен лик на жена и мајка во три различни ситуации. Тоа на претставата ѝ обезбеди пропулзивност, што ќе рече занимливост и анимација на публиката која не остана рамнодушна на сликичките од животот на една жена и мајка во стилот на осведоченият потсмешливец и беспоштеден сатиричар, нобеловецот Дарио Фо. Со малите импровизации, текстот и изведбата ја добиваат потребната и неопходна свежина, така што во целина станува збор за монодрама која ги плени гледачите. Актерката Славица К. Јовановска ја искористи можноста да презентира слоевит лик, кој пред да биде што било друго е одраз на некои состојби и односи во кои се наоѓа современата жена, сопруга и мајка...



Во чест на празникот 13 Ноември, Денот на ослободувањето на Скопје, Дирекцијата за култура и уметност на Градот организира специјално театарско кабаре под наслов „Скопје убаво како рај“ според текст на Данило Коцевски, а во режија на Љупчо Тозија. Во проектот се вклучени неколку еминентни имиња на македонската театарска и музичка сцена, но целокупната работа, освен по некој миг на носталгичност и романтизам, е далеку од некои посуштествени и поевидентни резултати. Значи, тоа е претстава која се исцрпува со својата пригодност, како драматуршки, режиски, па и изведбено недоволно осмислена и реализирана. Тоа е театарски чин – времеплов за Скопје низ вековите од жанрот на Кабарето, но кој не е исцелизиран, конзистентен, оригинален, па ни виртуозен, како што се претпоставува дека би требало да бидат претставите од овој тип и жанр.

Прилепскиот народен театар направил добар потег со поставувањето на својот репертоар на помалку играната комедија на Гоголь „Коцкари“ на својата сцена. Ова се покажа како убава можност за речиси комплетен ангажман на машкиот дел од ансамблот на овој театар, кој мошне коректно ја изврши поставената задача. Интересен е податокот дека ова е втора постановка на истото дело по пауза од триесетина години, а уште поинтересно е тоа што во оваа актуелна инсценација на „Коцкарите“ учествуваат и актери кои и пред тресетина години, исто така, толкувале некои од ликовите.

Режисерот Бранко Ставрев создава претстава со атмосфера. Појавувајќи се како комплетен автор на претставата, тој на еден особено виспрен начин го толкува драмското писмо на Гоголь. Сценски и визуелно го разигрува, музички го „сопнува“ односно гради контрапункт, постигнувајќи комедијата перманентно да се прелева во сатира, ако не и во драма на животот. Темата на коцката и страста за неа тој ја апостазира и нè наведува како публика на нејзините актуелни значења. Во оваа смисла посебно е индикативна сцената во која станува збор за корупцијата. Е, тука не се знае дали Гоголь зборува за своето или за нашето време. Но, во тоа и е функцијата на театарот. Да заскокотка, да разнежни или да иритира! Како автор на сценографијата, Ставрев, исто така, понудува сосем прифатливо решение од аспект на неговата функционалност, потоа како простор за игра на актерите, но и за потцртувањето на гротескноста и бизарноста на дејството и ликовите. Имено, во оваа смисла треба да се толкува користењето на просторот под главниот, искосен подиум за сместување на слугата/лакејот Алексеј. Значи, претставата која според сите нешта е своевидно олицетворение на подземјето воопшто, има и свое „дупло дно“ или, поинаку кажано, неверојатно е колку човек

може да се спушти ниско! А ликовите во оваа комедија прокоцкуваат сè што е свето и вредно во животот. Тие се толку потонати и обземени со страста на коцкањето, што за нив реалниот свет губи секаква смисла, а наместо него тие го имаат својот свет олицетворен во масата за играње карти. Режисерот Ставрев во разоткривањето на приказната строго ги балансира односите меѓу ликовите гледано од аспект на распоредот на предметите на сцената и мизансценот – шемата на движењето. Тоа ќе рече ни пресилно ни преслабо. Тамам. Коцката е страст која ги фрла ликовите во најразлични расположенија, егзалтации, треперења и слично на тоа.

Во оваа, главно успешна продукција на Прилепскиот театар, главниот лик Ихарев го толкува Благоја Спиркоски-Џумерко, кој манифестира истенечен усет за психолошките валери на ролјата, пластично долувајќи ја разорната страст за коцка, за измама и за профит, веднаш потоа за да заклучи дека тој лично е жртва на поголеми измамници од себе. Џумерко во оваа ролја е посебно впечатлив, не толку кога се коцка, туку многу повеќе во исчекувањето да се седне на зелената маса – тоа е трепет, страст, или како што самиот вели, тоа е посилно од страста за девојка! Друг момент од оваа актерска креација кој заслужува да биде нотиран, секако е оној кога Ихарев убеден во својата коцкарска супериорност вешто ќе наседне на оние кои занаетот го испекле подобро од него. Тоа е момент на разочарување, на самосожалување... Сè на сè, постановката на „Коцкари“ е убав репертоарски потег и солидно остварување на Прилепскиот театар.

Пред самиот крај на 2002 година, што впрочем и не е првпат, беа одржани неколку премиерни изведби сврзани со потребата за заокружување на програмите што театрите ги зацртале во своите планови за работа. Накратко, станува збор за премиерите „Клуб на старите лордови“, авторски проект на Мето Јовановски во продукција на Струмичкиот народен театар (ќе остане запаметена како претстава која се занимава со судбината на актерот и воопшто на театарот); алтернативниот театар „Чекори“ од Скопје за кратко време изведе две премиери: „Ескуријал“ од М. де Гелдерод и „Островот на скриеното богатство“ од А. Валенштајн, и обете во режија на Б. Ангеловски (од кои како далеку поуспешна, поиновантна и покомуникативна се наметнува втората постановка); „Сонот на смешниот човек“ беше последната премиера на театарот од Велес. Работена според текстови на повеќе автори во избор на режисерот А. Ивановски, оваа претстава останува недоречена само како обид за театарски чин кој веројатно од преголема амбициозност се задушува самиот во себе. Пример за извонредно успешна, особено во она што се нарекува актуелност (осовремнување преку умешни и симпатични импровизации) секако е претставата „Куќа на граница“ од Мрожек, во режија на гостинот од Турција Ј. Ертен, а во продукција на Турската драма при Театарот на народностите од Скопје. Штипскиот народен театар 2002 година ја заврши со комедијата „Итриот Шељменко“, во постановка на гостинот од Украина В. Заваљнук. Типична репертоарска претстава со која овој колектив на своите верни посетители им ја честиташе настапувачката 2003 година. Културниот простор „Точка“ во Скопје по вторпат беше простор на кој се изведе една театарска премиера. Овојпат тука дебитираше драмскиот автор Викторија Рангелова со својот првенец Slippery People во постановка на С. Џепароски, гостин од Белград. Оваа камерна драма, во која претежнува женскиот принцип на нештата, прозвучи зрело и провокативно.

Лилјана Мазова

„Диво месо“ 2002 – јасен знаковен систем на „мобилната“ екипа

Претставата на Драмски театар „Диво месо“ – Нова Генерација, создадена на крајот на 2000 година, во 2002 година ја виде публиката во Удине (Италија), во Подгорица (Црна Гора), во Виена (Австрија) и во Нови Сад (СР Југославија), а на сите овие гостувања доминираше новата енергија на младите театарски творци кои го играат театарот на своето време, но и проект кој повеќе се одиграе пред странска отколку домашна публика

„Диво месо“ на Драмскиот театар во Скопје во 2002 година е претстава која за нешто повеќе од два месеца гостуваше, или беше изведена пред публика од четири земји. Проектот по овие прикажувања стана најизведуван во однос на сите други од тековната македонска театарската продукција надвор од земјава во 2002 година. Распоредот на гостувањата/изведбите на „Диво месо“ во тој период беше ваков: на 23, 24 и 25 април во Удине (Италија), на 28 април во Подгорица (Црна Гора), на 24 мај во Виена (Австрија) и на 5 јули во Нови Сад (СР Југославија). Тоа се вкупно шест изведби, наспроти петте на сцената на матичниот театар.

Горан Стефановски, авторот на драмата „Диво месо“, својот став кон проектот кој е, воопшто и настан за театарските збиднувања во Македонија, по изведбата на „Диво месо“ до Удине (беше присутен на сите три изведби), констатира:

Станува збор за „мобилна“ екипа која со нова енергија го игра театарот на своето време. Овој текст го напишав пред 20 и повеќе години, а кога ќе поминат толку години, се добива чувство дека го напишал некој друг. Меѓутоа, гледајќи ја овде во Удине режијата на Ацо Поповски на тој стар текст, ми се чини дека открив која е битната разлика меѓу неа и онаа првата од 80-тите години, кога мојот текст ја имаше праизведбата. Мојата генерација живееше во еден свет во кој имаше силна, јасна структура, јасен морал и јасни жанрови. Јасно беше што е смешно, а што тажно. И од денешна гледна точка гледам дека мојата генерација е прилично демодирана. Кога ги гледам овие нови театарски енергии, ми се чини дека тие го доживуваат светот крајно различно од тоа како ние го доживувавме. Ми се чини дека работите се крајно релативизирани, сè е и трагично и смешно. Мислам дека жанрот е мрднат... Овие млади луѓе се наоѓаат на еден крајно лизгав и социолошки и естетски терен. Сигурно е тешко да се живее со еден таков внатрешен жанр, затоа што тој жанр само сведочи за доста крупни гвинтови со кои не е лесно да се живее. Кога ја пишував драмата мислев дека текстот се однесува на минатото – на 30-тите години, но се покажа дека претставата сега се однесува на иднината кога во Македонија влегуваат тие добро познати сили. Одеднаш се покажа дека на таа куќа на Андреевци и се заканува една нова стратегиска сила. Претставата резонира со тој нов поредок во Македонија.

Освен новата енергија на претставата која го игра театарот на своето време, и провокацијата да се покаже/види и во разни средини, таа си има свое минато, своја биографија, свои вредности, предизвици, радости, восхити и задоволства.

Сепак, да се дојде до она што беше прикажано пред публиката во Удине и тоа три вечери по ред, потоа во Подгорица, во Виена и во Нови Сад, нормално е да се почне од прапочетокот и почетокот на ова „Диво месо“.

Во историјата на театарот во Македонија во XX век свое високо/највисоко место има неговата амблемска претстава (праизведба) „Диво месо“ од Горан Стефановски, во режија на Слободан Унковски, на сцената на Драмскиот театар во 1979 година. Праизведбата беше на 29 декември 1979. Тоа „Диво месо“ од пред речиси две и пол децении, стана театар-

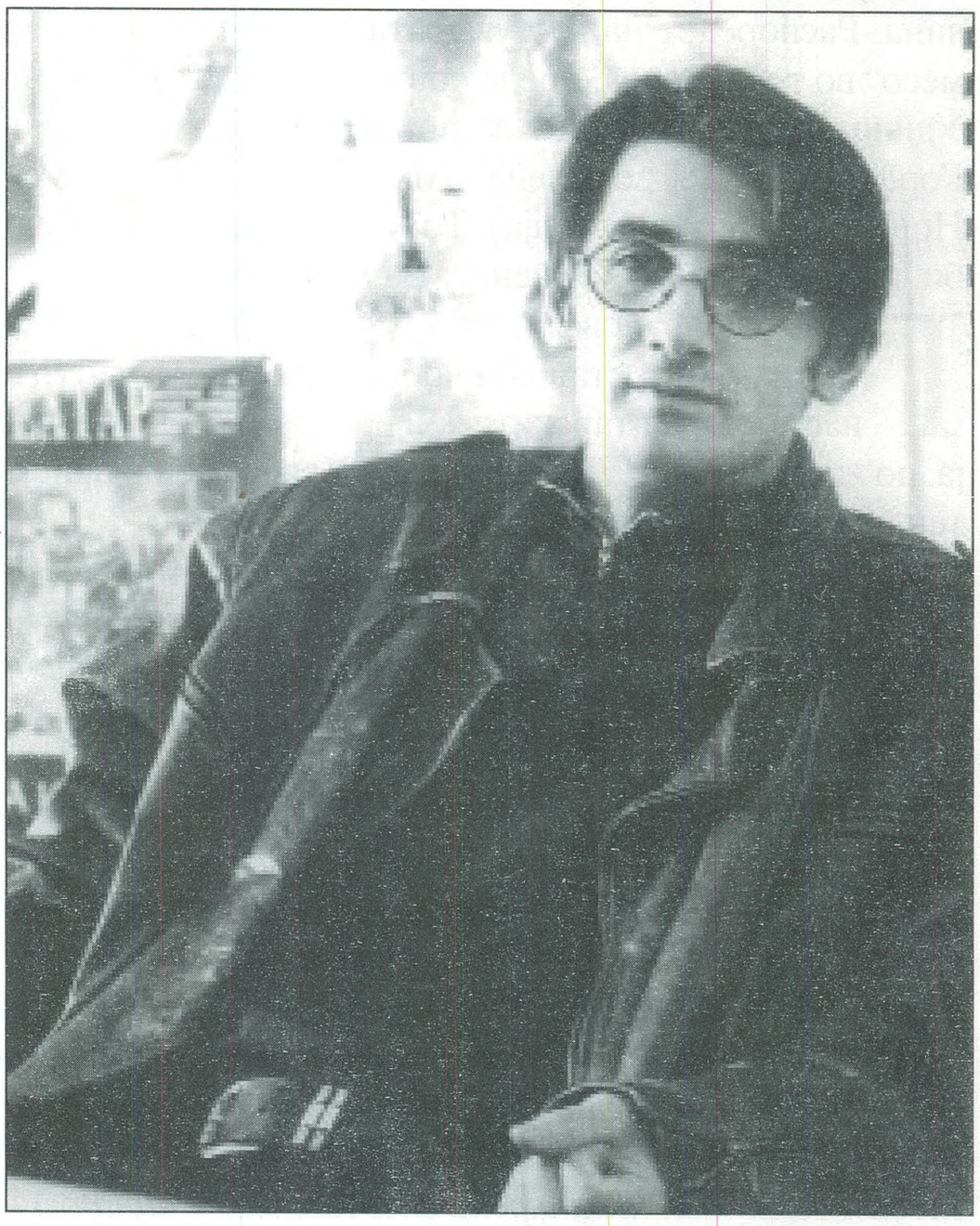
Горан Стефановски

ски, генерациски или уметнички репер на театарот во Македонија во XX век. Покрај сите награди што ги доби во 80-тите години во рамките на тогашниот југословенски театарски простор, беше најнаградена претстава на тогаш престижното Стериино позорје воопшто (што беше главен репер за вредноста на една претстава), во меморијата на минатиот век се запиша и како најдобра претстава во Македонија, според резултатите од една неколкумесечна анкета меѓу луѓе исклучиво од или околу театарот во Македонија која ги сумираше вредностите во XX век.

Со тоа исклучиво респектабилно театарско педигре, „Диво месо“ на Горан Стефановски одново ја разбранува македонската театарска јавност во есента на 2000 година. На сцената на Драмскиот театар пак почна да се подготвува „Диво месо“ на Стефановски. И, ако во сега далечната 1979 година и Стефановски и Унковски и поголемиот број од актерската екипа беа на возраст од околу 30 години (просекот е сепак толку), во 2000 години пак нови/други 30–годишници (пак просек) се најдоа во „Диво месо“, кое во стартот доби додавка Нова генерација. На ова „Диво месо“ режисер е Александар Поповски, дизајнот е на Ангелина Атлагиќ, музиката на Кирил Џајковски, а во десетте лика се Никола Ристановски, Николина Кујача, Дејан Лилиќ, Драган Спасов, Ристо Говски, Билјана Драгичевиќ, Ирена Ристиќ, Калина Наумовска, Софија Матевска – Куновска и Снежна Стамеска, како единствена од „старото“ „Диво месо“ од 1979 година. Сценските движења се на Кренаре Навзати - Кери. Премиерата на ова „Диво месо“, претстава што ја виде публика од четири други земји во 2002 година, беше на 17 декември 2000 година. Следната 2001 година „Диво месо“ беше победник на Македонскиот театарски фестивал „Војдан Чернодриски“, беше прогласена за најдобра претстава, актерски награди добија Дејан Лилиќ, Ирена Ристиќ и Драган Спасов, Ацо Поповски ја доби наградата за режија, Ангелина Атлагиќ за дизајн, Кирил Џајковски за музика. Вкупно седум награди. Веќе во септември претставата учествуваше на Интернационалниот театарски фестивал во Белград - БИТЕФ.

И пак ќе издвојам/употребам еден став на Горан Стефановски за неговиот текст „Диво месо“ пред неговата премиера во 2000 година, кој се надоврзува на неговата изјава за претставата видена во Удине, иако се однесува само на текстот, зашто претставата уште не беше готова и тој ја немаше видено.

„Кога ја пишував пиесата „Диво месо“ мислев дека таа се однесува на минатото. Сега гледам дека таа



Александар Поповски

се однесувала на иднината. И навистина во 1980 година ми се чинеше дека сме ја дофатиле утопијата и дека сите битки се завршени. Сметав дека пиесата е сместена во предвечерјето на Втората светска војна и дека опасноста по куќата на фамилијата Андреевци е од доаѓањето на нацизмот. Денес, во 2000 година, ми се чини дека никаква утопија не сме дофатиле и дека постои опасност да дофатиме дистопија. Ми се чини како пиесата да е сместена среѓ современите Балкански војни и тренингот на мускули на новиот светски поредок. Куќата на Андреевци ја демнат поинакви опасности и искушенија", констатира Горан Стефановски.

Опасностите и искушенијата што демнат над нас ги виде секој гледач на „Диво месо": во Скопје, во Прилеп, во Париз, Франција (претставата беше прикажана во првата половина на мај 2001 на сцената на Театарот на Отпорот, во рамките на гостувањето или Неделата на Драмски во Париз), во Белград, во Удине, Подгорица, Виена или во Нови Сад. На сите овие изведби (освен во Белград), на разните простори и со разнојазична публика, бев дел од публиката на „Диво месо". Вкупно 12 пати го имам гледано овој проект, и на прашањата на актерите или другите околу претставата „како можам", одговарам: *„Диво месо" е претстава што ја сакам, во неа на секоја изведба откривам нови стравови, откривам нови скриени јамки, нови статици, нова желба да го исплукам од грло дивото месо кое повремено се вгнездува и во моето и во сечие грло на овој наш простор, нов порив да полетам в место, ново чувство дека можеби сè ќе помине, но нас веќе нема да нè има... Сметам дека ова „Диво месо" е сигурно знаковниот репер што во мигов или на почетокот на 21 .виов век, на кој му остануваат уште „само" 97/98 години, ќе го носи товарот на нов мерач, по кој се веќе натаму ќе биде во иднината на новата генерација.*

Споредба меѓу овие две изведби на „Диво месо" и не е можна, зашто на првото се сеќаваат сè помалкумина, а сегашново својот дијалог со публиката и со времето сегашно и идно го води наголемо и тука и на други сцени.

Што, конечно, публиката препозна во „Диво месо" во Удине, во Подгорица, во Виена и во Нови Сад, средини кои во општествена смисла се различни. Удине и Виена се нашиот запад, нашиот сон за бегство оттука, наспроти Подгорица, Нови Сад или Скопје, во кои сите ја живееме трагичната, болната балканската приказна.

Факт е дека во сите овие средини сите ја препознаа болката на виртуелната стварност, изразена со чист театарски јазик и одлични актери. Ја нагласуваа, се збунуваа во најпозитивната смисла на зборот од мајсторската режија на Поповски и играта на сите десетмина актери.

Антонио Аудино, театарски критичар на Италијанското радио во Рим, беше во Удине на првата изведба на „Диво месо" на сцената на Театарот „Свети Ѓорѓија". По одгледувањето на претставата, констатира:

„Многу е интересна позицијата од која се поставува прашањето на националниот идентитет, затоа што во Италија сега, во моментов, со народот се случува нешто слично: политичките партии се обидуваат да зборуваат за националниот идентитет, за расизмот... Токму затоа особено е интересно што овде во Удине го видовме „Диво месо", претстава која ги поставува прашањата за културата, за семејството, за традицијата и за поединечниот идентитет во семејството. Овој проблем е многу актуелен и овде. Режисерот и драмскиот автор го изводуваат ова прашање како есенцијално. Тоа е одлично. А и самите актери силно ја сликаат таа реална ситуација. Многу ме радува фактот што екипата е составена од млади луѓе, зашто во Италија многу ретко се среќава таква млада екипа, а уште поретко таа да патува".

„Диво месо" и во Удине, и во Подгорица, и во Виена и во Нови Сад, ја раскажа болно едноставната театарска приказна. Приказната од животот на новиот и веќе виден поредок, жестоко раскажана од Горан Стефановски. Распадот на куќата на Андреевци од Дебар маало во Скопје за рамка го има времето непосредно пред Втората светска војна, но сместено во контекстот на 80-тите кога сите балкански соништа за Европа беа и дел од нашето јаве. Но, Поповски и сите од оваа екипа, го откриваат виртуелниот свет на денешнината. Луѓето затворени во својот свет, секој во својот – ние во нашиот. Како полжавот во својата куќарка, во перфидниот безизлез на пак истата перфидна Европа со нашето диво месо в грло. Се знае пак дека кога в грло ќе ти се вгнезди влакно, околу него почнува да расте диво месо кое сè повеќе задушува. Значи, во новиот светски поредок, во пефидната светска поддршка која како на милиметарска хартија за статистички пресметувања или стратегија за отстрел, покажува само свет во чиј поредок нема човечност.

Младиот Стефан што го игра Дејан Лилиќ, на крај ќе ги сфати своите заблуди: пукајќи во себе тој ќе го убие и дивото месо - странецот Клус кој и денес ни нуди на потпишување разни договори, ветувајќи ни дека само така ќе станеме дел од големиот свет на кој историски и му припаѓаме, кон кој се стремиме, но никако да стигнеме...

Токму опасностите и искушенијата од таквото живеење, а ги има во сосем точно поставена позиција во современоста и на другите простори на Европа, се дел од „одисејата 2002" на „Диво месо" по овие четири земји.

Во Удине, на сцената на Театарот „Свети Ѓорѓи“, „Диво месо“ се прикажуваше три вечери по ред: на 23, 24 и 25 април (вторник, среда и четврток). Се покажа дека е тоа нова алка во синџирот на негово претставување во средини кои се релевантни простори во големото европско па и светско театарско семејство. Удине, инаку театарски центар за Северна Италија (градот е од XIII век, и во него доминира архитектура под влијание на австро-унгарските градители, со богата културна и трговска традиција) сега е и место во кое е создаден и веќе работи проектот „Адриатико“, околу кој се создава програма која, на свој начин, ја опфаќа идејата за создавање/конструирање на мостови за нови идеи за запознавање со условите и можностите во кои се создаваат тие проекти. Опфатени се земјите околу Јадранското Море, но и оние што се во неговата најблиска околина. Всушност, проектот е замислен како приказна „која гледа на различните раѓања на проектите, како социјален театар што во живо ја презентира идејата која е оставена зад нас пред многу години“. Во него се, на пример, освен „Диво месо“ на Драмски од Скопје, „Хотел Европа“, исто по текст на Горан Стефановки кој е реализиран во рамките на Виенскиот театарски фестивал во 2000 година, а се прикажуваше и во Болоња (Италија), проекти од три центри во Хрватска, од Италија, од Словенија, од Југославија, или проекти кои се продукција на некој од фестивалите кои се одржуваат на овој театарски регион. Со Театарот „Свети Ѓорѓија“ раководи директорот Паоло Ањело, кој е дел од групата која го иницира и реализира ова гостување на Драмски.

Во рамките на оваа идеја објавена е и книгата ***„Адриатико“***, во чиј поднаслов стои дека е прирачник за театарското патување низ Балканот и земјите околу Јадранското Море. Според концептот, треба да се реализира заеднички проект со автори и актери од овие земји. Книгата ја приреди театарскиот критичар од Рим, Андреа Поркеду. Тој бил во Скопје, во Драмски на пробите на „Диво месо“ на 9 и 10 декември 2000 година, а со други театарски луѓе собрани околу „Адриатико“ бил и во други театарски центри во регионот, гледал проби на претстави, заедно направиле своја селекција/концепт, напишале текстови за процесите на создавање на проектите и ја создале книгата „Адриатико“. Во неа се поместени приказни за тоа како се создавани определени проекти, атмосферата во која се создадени, какво е театарското милје во таа средина, како се видени на некое гостување во друга средина, контакт-адресите со нивните автори... Интересно е што приредувачот на насловната страница на книгата ја поместил фотографијата од првата сцена на „Диво месо“ – скулптурата што ја создаваат актерите и со која почнува сценското дејство. А на првата страница во внатрешноста на книгата е фотографија од последната сцена од „Диво месо“ со актерот Дејан Лилиќ кога пука во дивото месо, и таа е единствена фотографија во целиот прирачник за театарските патувања низ Балканот.

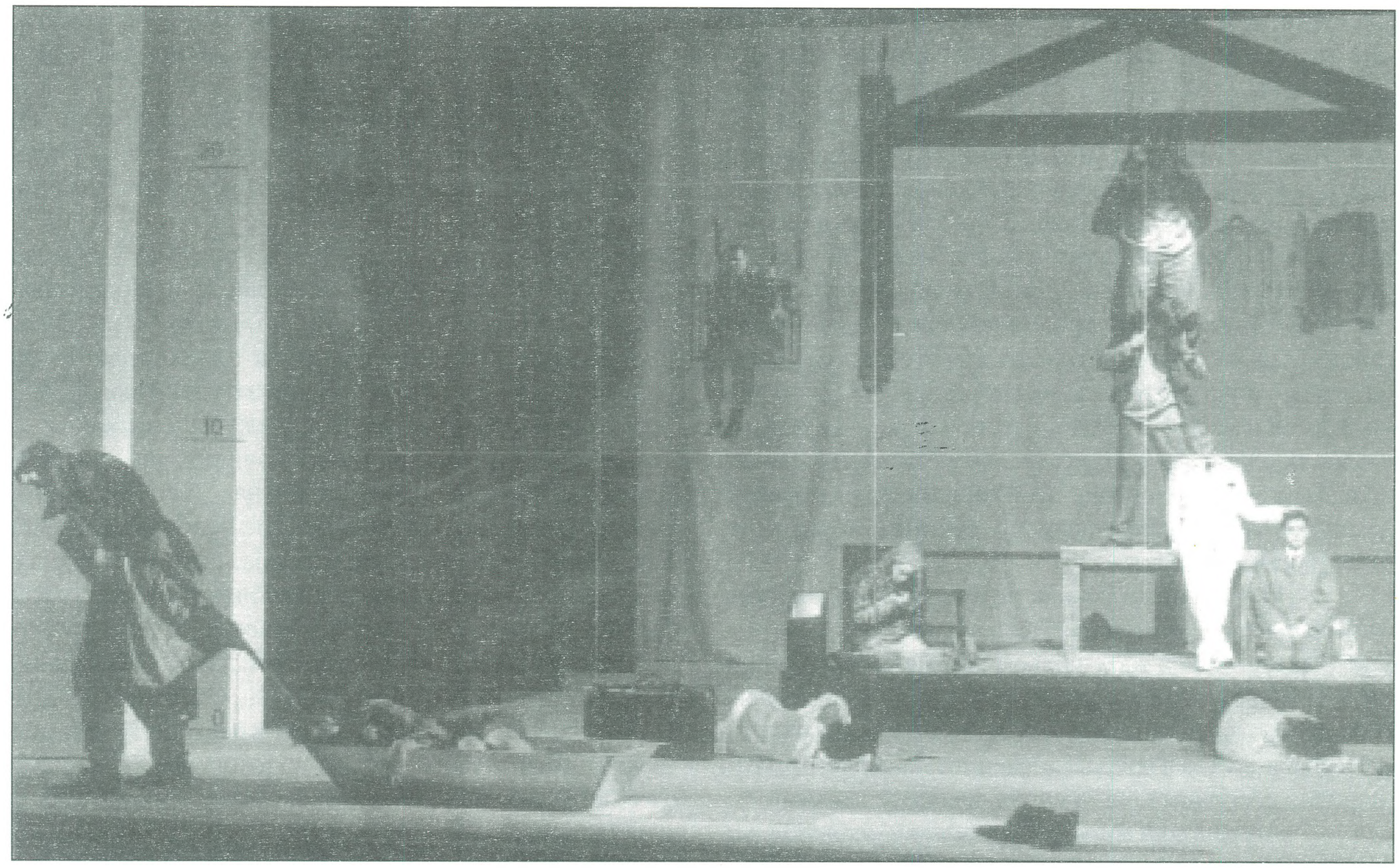
Андре Поркеду беше во Удине, ми ја подари книгата „Адриатико“ и еве го неговото мислење за сега готовото „Диво месо“ кое тој, заедно со другите Италијанци, можеше да го следи во Театарот „Свети Ѓорѓија“ преку текстот преведен на италијански јазик што, симултано со изведбата, се емитуваше на големиот екран десно од сцената..

„За нас е многу интересна можноста од оваа претстава да разбереме што чувствувате и мислите вие во Скопје, во Македонија. Исто така, многу е интересен фактот дека Александар Поповски е многу млад режисер кој одлично работи со актерите, со светлото, со сценариото... Сепак, ние тука би сакале да го слушаме/гледаме овој текст на италијански, а верувам дека овде ќе режира и Поповски“.

Публиката пак со силна концентрација ги чувствуваше сликите кои им заличуваа на оние „страстни слики“ на Бројгел, на Ван Гог, како некои поединци од публиката ја доживеаја претставата.

Долго по претставите публиката им аплаудираше на актерите, извикувајќи „браво“ и „брависимо“, за сè да заврши со заеднички аплауз меѓу неа и авторите и актерите на „Диво месо“. Во публиката имаше и повеќемина претставници на театарски манифестации во Италија, по што, како што рече директорот на Драмски, Сенко Велинов, претставата пак ќе ја види некоја друга публика во Италија. Во Удине беа и режисерот на претставата Александар Поповски, и авторот на текстот Горан Стефановски, и дизајнерот на целиот проект Ангелина Атлагиќ, која од Љубљана во Удине дојде со поголема група свои театарски колеги.

Во претставата на Александар Поповски ниту историјата, а уште помалку сегашноста, не остават место за оптимизам. Во неа се вградени многу емоции, многу чувства за паничниот страв од немањето на идеали, од неизвесноста кои сме, каде сме или каде одиме. Осо-



Сцена од „Диво месо"

бено, генерацијата на овие млади автори на „Диво месо" на кои им останува само јасната и цврста мисла дека се свесни за себе, дека со својата во просек 30-годишна возраст ја знаат тајната на случувањата и само го бараат својот загубен идентитет. И сите – додека ја гледавме претставата, а долго и по нејзиното завршување, таа не држи во себе како свои заточеници. Реализаторите на „Диво месо" ни покажуваат најзадлабочена енергија во контекстот на јасните прашања кои, се разбира, и немаат одговори.

Истото се случуваше и на трите изведби на „Диво месо" во Театарот „Свети Ѓорѓија" во Удине: публиката молкум следеше што се случува на сцената, и само одвреме навреме погледнуваше кон екранот на кој течеше текстот на италијански јазик. На повеќемина сè им беше јасно, зашто во знаковниот систем на претставата сè е решено: „сè да се гледа, да се чувствува, да се разбере..."

„Диво месо" на Поповски и на десеттемина актери – Никола Ристановски, Николина Кујача, Драган Спасов, Дејан Лилиќ, Ристо Гоговски, Билјана Драгичевиќ, Ирена Ристиќ, Снежана Стамеска, Калина Наумовска и Софија Матевска - Куновска, на сите овие шест изведби надвор од матичната сцена (Удине, Подгорица, Виена и Нови Сад), го покажа својот јасен знаковен театарски систем. Претставата течеше низ фацинантниот драматуршки и режисерски процес во длабењето на корените на дивото месо и со примена на целиот знаковен систем на современиот театар во кој секој е учесник и сведок на настанот и на настаните, при што ја расчеречува/дофаќа дистопијата. Зад белата завеса зад која започнува дејството на „Диво месо" и употребата на белото брашно кое, сепак, фрла светлина на надежите, уште првата сцена – скулптурата од живите луѓе, ја насочува насоката по која сè ќе се движи.

Под покривот на куќата на Андрееви, се татко-то Димитрија – ѕидар на кој занаетот му ги одзел двете нозе а го игра во секој миг од претставата задлабочениот во вистината и болката од неа Никола Ристановски, загубената и затворена во својот свет мајка која сака да верува дека можеби има надеж – Марија на Николина Кујача, нивните три сина - Андреја на Ристо Гоговски, Стефан на Дејан Лилиќ и Симон на Драган Спасов. Секој од нив е различен и свој на свој начин, без разлика кој е патот до очајот. Секој од нив е во својот свет, кој е пак на разни страни на светот. Со нив е и снаата Вера на Билјана Драгичевиќ која не може да роди, која е дел од сонот во кој се раѓаат мртвородени деца, дел од јаловоста на поредокот без човечност. Под тој покрив, кој на крајот ѝ се урива како куп ѓубриште за потребите на дојдениот од сметка Европеец, е „ѕидот" – просторот на кој рецидивите

на сегашниот светски поредок нè делат или множат. На тој простор, како на бела ледина, и оној зад него кои се колку раздвоени толку и споени, се кршат човековите надежи, болки, амбиции, падови. Се уништува човечноста. Без да се прави полова разлика. Ирена Ристиќ, Калина Наумовска и Снежана Стамеска ги играат машките ликови (Клаус, Сивиќ и Херцог) и одат до коска во суровиот свет на бесполовоста, градејќи ликови со длабоко болна вистина за крајот од кој ништо не останува, освен скршениот човек или испруженият труп. На белата ледина на животот е и Сара која ја игра Софија Матевска – Куновска. Сите десетмина актери се во идејата на Поповски, и играат прекрасно болна претстава во која секој од секого црпи и секому дава творечка енергија. Се концентрираат максимално на сè она што е денешна состојба, пораз, јалост, беспоштедност...

И публиката секаде точно така ја доживува нивната игра и нивната театарска приказна.

Сретен Перовиќ е долгогодишен театарски критичар, познат и во некогашниот југословенски театарски простор. Тој „Диво месо“ го виде на изведбата во Подгорица, на сцената на Црногорското народно позориште, на 28 април, и вака се искажа:

Ансамблот е навистина млад и, би рекол, полетен. Режијата е полна со секвенции кои навистина се инвентивни и видов дека публиката одлично ја прими претставата. Овој текст е многу благодарен и може да се толкува на многу начини. Ги знам неговите вредности, зашто пред дваесетина години го превадов. Актерите се одлични и одлично настојуваа да го извлечат неговиот поттекст. Ова гостување на „Диво месо“ за нас е освежување. Од сите театри кои ни гостуваа во овој период, од речиси сите центри на некогашниот заеднички југословенски театарски простор а сега се центри на новите држави, мислам дека „Диво месо“ е најинтересна и најдинамична претстава. Овој ансамбл е навистина многу млад и носи една нова театарска поетика. Затоа и многу сум задоволен од ова „Диво месо“.

Во одлично компонираната сценска рамка на Ангелина Атлагиќ, во која сè функционира во детаљот на знакот и на точниот костим, прецизната идеја на Поповски која има свој точен почеток и свој точен крај, музиката на Кирил Џајковски и во тонот и во интерпретацијата достигнува ново театарско совршенство. Претставата, односно нејзините сцени, Поповски ги гради врз музиката на која се надоврзуваат со милиметарска точност и сценските движења на актерите под искусното водство на Кренаре Невзати - Кери.

Ако во задушувањето од дивото месо нема излез, Поповски сепак на сцената го бара. И вели дека тајната можеби ја знае Михајло од „Лет во место“, исто на Горан Стефановски. Тајната е во летањето за кое вели: *Научи да леташ... никогаш нема да леташ... ќе леташ во место, но ако имаш малку страст и среќа, местото ќе летне со тебе!*

Доблестите се во актерските монолози, во поединечните или заедничките сцени во кои светот на скаменети живи статуи тие ги вградуваат во сега нивното „Диво месо“.

Во салонот на Театарот „Св. Ѓорѓи“ во Удине, во Црногорско народно позориште во Подгорица, во Театарот „Акцент“ во Виена и на бината/просторот Петроварадинската тврдина во Нови Сад, по играта на овие актери, долго одекнуваа аплаузите со кои публиката им го покажуваше своето воодушевување од она што тие им го приредија. Актерите, пак, на секоја од овие изведби на „Диво месо“, својата претстава ја одигра како свое ново доживување, влегувајќи во неа со нова енергија, што, впрочем, се јавува на секое гостување пред публика со која постои јазична бариера. Никола Ристановски, Николина Кујача, Драган Спасов, Ристо Гоговски, Дејан Лилиќ, Билјана Драгичевиќ, Ирена Ристиќ, Снежана Стамеска, Калина Наумовска и Софија Куновска – Матевска, своето „Диво месо“ го играа со многу страст и, како што би рекле тие самите, со „позитивен инает, што е својствен само на добри актери“.

Подгорица, или Црногорско народно позориште, во последниве неколку сезони е театарски простор во кој гостуваат релевантни театарски куќи од некогашниот ју-театарски простор, а сега театарски центри во своите земји. Така, пред гостувањето на Драмски на сцената на ЦНП - на 27 и 28 април (со претставата „Падот на невиноста“ во режија на Дејан Пројковски) – во април гостувале и ансамбли од Љубљана, Сараево, Мостар, Загреб, Нови Сад и Белград. Оттука и оценките за претставите, за актерите или авторите од Драмски, имаа простор за споредба со она што претходно било видено. Накусо, беше констатирано дека „ако Драмски од Скопје некогаш бил меѓу најдобрите, ако не и водечки, театар во некогашна СФРЈ, сега“, констатираа долгогодишниот театарски критичар Сретен Перовиќ и директорот на ЦНП Бранислав Миќуновиќ, „тој со својата енергија, со младите и одлични актери кои се во претставите, сега е водечки на Балканот.“

Актерите пак, кои на сцената го играат тој балкански простор во кој сè е можно и се живее по свои правила, на своја страна на сите изведби ја имаа публиката која иако ги следеше со јазична бариера, исто беше „актер“ од претставата кој со целосно внимание беше во случувањата на сцената, а потоа долго аплаудираше, речиси прикована за своите седишта.

Токму вака беше и на 24 мај во Виена, Австрија, кога на сцената на еден од престижните театри – Театарот „Акцент“ (чиј салон собира 450 гледачи) се

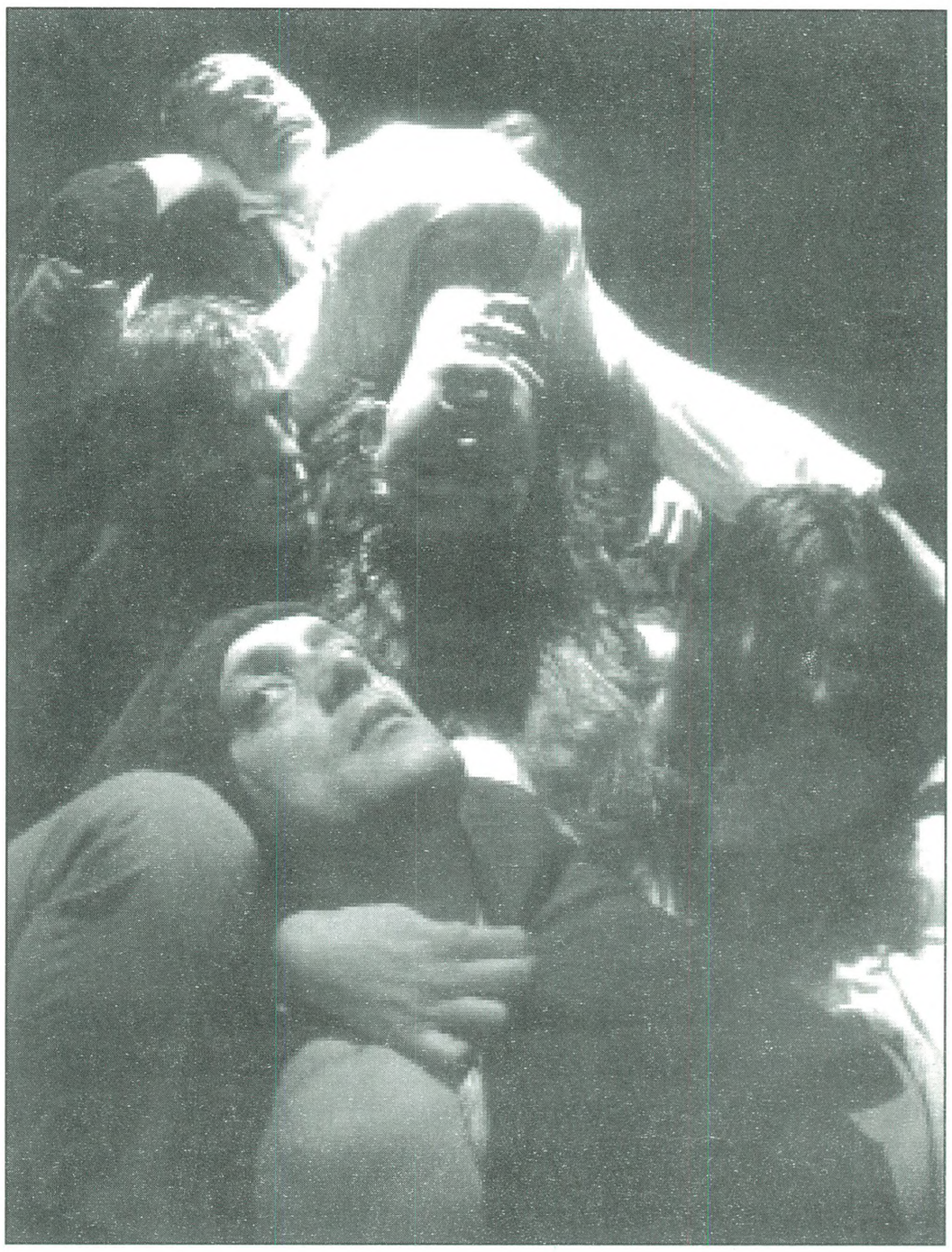
прикажуваше „Диво месо“. Претставата од страна на публиката беше прифатена во нејзината суштина, а на крајот долго им аплаудираше на актерите.

Формулацијата на Горан Стефановски дека станува збор за „мобилна“ екипа која со нова енергија го игра театарот на своето време, се потврди и кај публиката во Виена, а Драмски во меморијата на оваа театарска средина влезе како прва претстава што од Македонија гостувала на една виенска театарска сцена. Концептот на „Диво месо“, кој е цврст во идејата претставата да ја разбере и оној кој не го разбира јазикот, а да му биде јасно сè она што се случува на сцената, на истиот начин комуницира и со публиката во Театарот „Акцент“.

Во длабоката тишина додека се следеше претставата за распадот на семејството, за распадот на сите нас кои не можеме да се разбереме меѓу себе, за потребата во себе да го убиеме дивото месо кое расте во грлото сè додека не те задуши, за војната која постојано демне над нашите животи и простори, актерите своето „Диво месо“ го одиграа низ енергијата на совршена препознатливост на театарскиот знак. Интересно беше и тоа што по долгиот аплауз и откако актерите заминаа во гардеробите, пак низ салата се разнесе силен аплауз и извици „браво“, по што тие пак се вратија на сцената од која сега, заедно со публиката, се се слеаја во заедничко поздравување на прикажаното и виденото.

„Диво месо“, односно Драмски театар во Виена, настапи во рамките на Фестивалот/ревија на театарски претстави од некогашниот југословенски простор, што се одржуваше на сцената на Театарот „Акцент“ во терминот од 21 до 26 мај, и тоа во во рамките на идејата „Уметност против војната“ што ја води австрискиот државен канцелар за култура, господинот Франц Морак. Идејата опфаќа повеќе уметности - сликарство, опера, драма...сè што е против насилство и војна. На годинашниот фестивал/ревија беа прикажани претстави на Театарот „Керемпух“ од Загреб, на Будва Град Театар, на Народно позориште од Зеница (две), на „Ателје 212“ од Белград и на Драмски од Скопје. Организацијата ја спроведе Иле Загорац, човек кој завршил глума и режија во Виена, работел во Сараево, а сега живее и работи пак во Виена.

EXITFEST е најзабавниот фестивал на кој некогаш сум бил, изјави режисерот Александар Поповски за вториот број на дневниот весник на „ехзитовци“ што излегуваше секој ден во времето додека траеше овој Фестивалот – од 5 до 13 јули во Нови Сад. Замислен е, а и се остварува, како манифестација „без граници“ на младите од Србија „кои беа во десетгодишна блокада, темнина и изолација“, но и на младите од Источна Европа и Европа, низ програми кои ги „водат младите на пат околу светот за девет дена“, а сè е доведено и спроведено на токму за EXIT-FEST адаптираната и осмислена за Фестивалот древна Петроварадинска тврдина во Нови Сад.



Сцена од „Диво месо“

Најзабавниот фестивал, како што вели Поповски, но и сите што се околу него и како организатори и како реализатори, и како учесници и како гости на музичките, театарските и филмските програми со повеќе од 500 уметници, во 2002 година имаше по шеесетина илјади посетители. Во првите два дни на два „стејџа“, односно на две бини, беа уметници од Македонија.

На театарската бина се прикажуваа само претстави од некогашните ју-театарски центри. EXITFEST 02 почна на 5 јули со изведбата на „Диво месо“ на Драмски театар, а втората вечер – на 6 јули, театарската сцена од Македонија ја „отсликаа“ уметниците од претставата „Маме му ебам кој прв почна“ на Драмата на МНТ. На *e-life main stage,* или една од музичките бини, на Фестивалот, на 5 јули се одржа концертот на „Анастасија“, култна македонска група, која „ехзитовци“ ја доживеаја со многу страст и задоволство.

Срџан Тимаров, актер но и селектор на театарскиот дел на EHITFEST 02, во чиј дел се одржуваше и *оф програма*, не го криеше задоволството што во театарската програма има две претстави од Македонија, но и двете во режија на Александар Поповски

кој е „зачетник на навистина новиот театар кој оди некаде напред“. Тимаров додаде дека негова желба била да има дури четири претстави во режија на Поповски – уште „Балканот не е мртов“ на Драмата при МНТ и „Дракула“ на Драмата од Марибор. На ова се противставил Поповски, кој пак сметал „дека многу го има и во театарот и во медиумите“. Како и да е, претставите од Скопје, или режиите на Поповски на Фестивалот во Нови Сад, имаа свои нови сценски приказни. Пред „Диво месо“, на сцената и сред сценографијата на претставата, официјално EXITFEST 02, неформално како и сè што се случуваше во неговата програма, но испланирано низ сите елементи на визурата како сè треба да тече, го отвори кошаркарот Александар Саша Ѓорѓевиќ.

Проценка беше дека на првата фестивалска вечер на Петроварадинската тврдина имало околу 60 илјади луѓе. Во театарскиот стеј официјално има 880 амфитеатрално поставени седишта, а зад и околу него се ѕидините и патеките на Тврдината. На тие околни места не се знае колкумина поминаа и „фатија“ дел од “Диво месо“. На актерите на сцената - Никола Ристановски, Николина Кујача, Драган Спасов, Дејан Лилиќ, Ристо Гоговски, Билјана Драгичевиќ, Ирена Ристиќ, Снежана Стамеска, Калина Наумовска и Софија Матевска - Куновска, не им беше лесно: ем бучава од сите страни, ем „публика“ која надвор од сценскиот простор се шета ваму-таму, дофрла по нешто, од актерите бара уште... Режисерот Поповски, пак, рече: „Ако се суди според атмосферата, ми се чини дека не сум бил на позабавен фестивал. Единствен проблем е што условите не се најсоодветни за изведба на „Диво месо“ која е интимна приказна/драма што бара многу тишина, а бучавата доаѓаше од сите страни. Но, добро, разбирам - отворање е, џунгла...“

Во меѓувреме, на другите сцени се свиреше, се пееше, ди џеите пуштаа музика, одекнуваше звукот на музиката од Европа, Африка, Азија, Америка... Во просторот на отвореното телевизиско студио, гостин беше Александар Поповски. Одговараше на прашања, но и се подналути: зошто на најзабавниот фестивал на којшто бил некогаш, го „даваат“ со политички прашања. Дел од нив премолчаа и како и сите, се препуштиме на забавата на „ехзитовци, на патот околу светот за девет дена...“

EXITFEST 02 во Нови Сад се одржа по третпат. Се роди по студентските протестите во Србија во 1997 година, како бунт упатен кон тогашната власт во Србија, а со барање за почитување на волјата и изборот на граѓаните. Дел од организаторите на тој протест сега се организатори на Фестивалот. Нивна идеја е „на неконвенционален начин да се мотивира, раздвижи и разбесни младината“, а во реализацијата на идејата негови учесници да се најкомпетентни млади луѓе кои се занимаваат со режија, драматургија, разни правци во музиката, со глума, дизајн, менаџмент, медиуми, психологија, право, економија...

Фестивалот кој, меѓу другото, имал за цел „да се изразат младите во Србија“, веќе го споредуваат со најголемите летни фестивали во Европа, како „Ибица“ или „Love parade“ во Берлин.

Сепак, најважно е што сред таа исклучиво младешка енергија, пак доминираше театарската енергија на „Диво месо“. Создадена на сцената на Драмски театар во Скопје, прикажана во мај 2001 во Париз, верификувана во Прилеп на МТФ „Војдан Чернодрински“ во јуни 2001 со седум награди, во 2002 година поздравена со „браво“ и „брависимо“ во Удине и во Подгорица во април, во мај одиграна во Виена со на крајот заеднички аплауз на публиката и на актерите, во јули под отворено небо на Петроварадинската тврдина во Нови Сад кога публиката аплаудираше и некој довикуваше „уште“, а меѓу нив имаше и по некој кој се сеќава или пак дознал од историјата на Стериино позорје дека едно друго „Диво месо“, исто од Скопје, токму тука е запамтено како најнаградена претстава... Ова „Диво месо“ е дел од нивната, наша, сечија балканска приказна. Во него е фасцинантната творечка театарска енергија на Александар Поповски, Никола Ристановски, Николина Кујача, Драган Спасов, Дејан Лилиќ, Ристо Гоговски, Билјана Драгичевиќ, Ирена Ристиќ, Калина Наумовска, Снежана Стамеска, Софија Матевска – Куновска, на Кирил Џајковски, Кренаре Невзати – Кери, Ангелина Атлагиќ, и на нивниот драмски автор Горан Стефановски, кој откако ја виде претставата и во Удине, рече: „...Овие млади луѓе се наоѓаат на еден крајно лизгав и социолошки и естетски план... Претставата резонира со тој нов поредок во Македонија...“

Тоа е досието „Диво месо“ и неговата одисеја во 2002.

НЕШТО ПОИНАКВО ОД ЕКИПАТА НА „ДИВО МЕСО“

„Мобилната“, како што Горан ја нарекува десетчлена актерска екипа на „Диво месо“ – Никола, Дејан, Драган, Ристо, Николина, Билјана, Снежана, Ирена, Калина и Софија, на сите овие гостувања со претставата, има и многу заедничко време. По хотелските соби, ходници, по аеродромските чекални или во автобусите, времето се „крати“, на пример со играта „Учителка“. Еден ја почнува приказната и потоа од сите поодделно бара да ја продолжат. Во Удине, на пример, „наше место“ стана едно маалско бистро наспроти хотелот во кој бевме сместени. На крајот констатиравме дека ние на газдата му го разработивме бистрото, дека по нас може и да го затвори, зашто доволно спечали, или дека на влезот ќе постави табла

- благодарност до актерите на Драмски. Екипата од Театарот-домаќин во Удине имаше и комбе кое најчесто го возеше Дац (Драган Спасов).

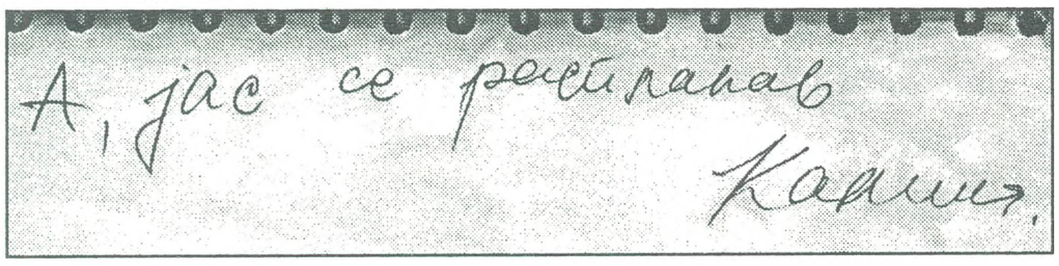
Последната (петта) вечер пред заминувањето од Удине во Подгорица, смисливме нова забава. Во мојот мал бележник секој да си напише што би сакал да прочита за себе. Потоа, сè пак се претвори во игра, но, сепак, еве ги запишаните содржини:

„Софија Куновска со својата игра го одзеде здивот на присутните сладокусци."

„А Николина Кујача беше небрусен дијамант на претставата."

„Бисери се ронеа кога Билјана Драгиќевиќ стапи на сцената!"

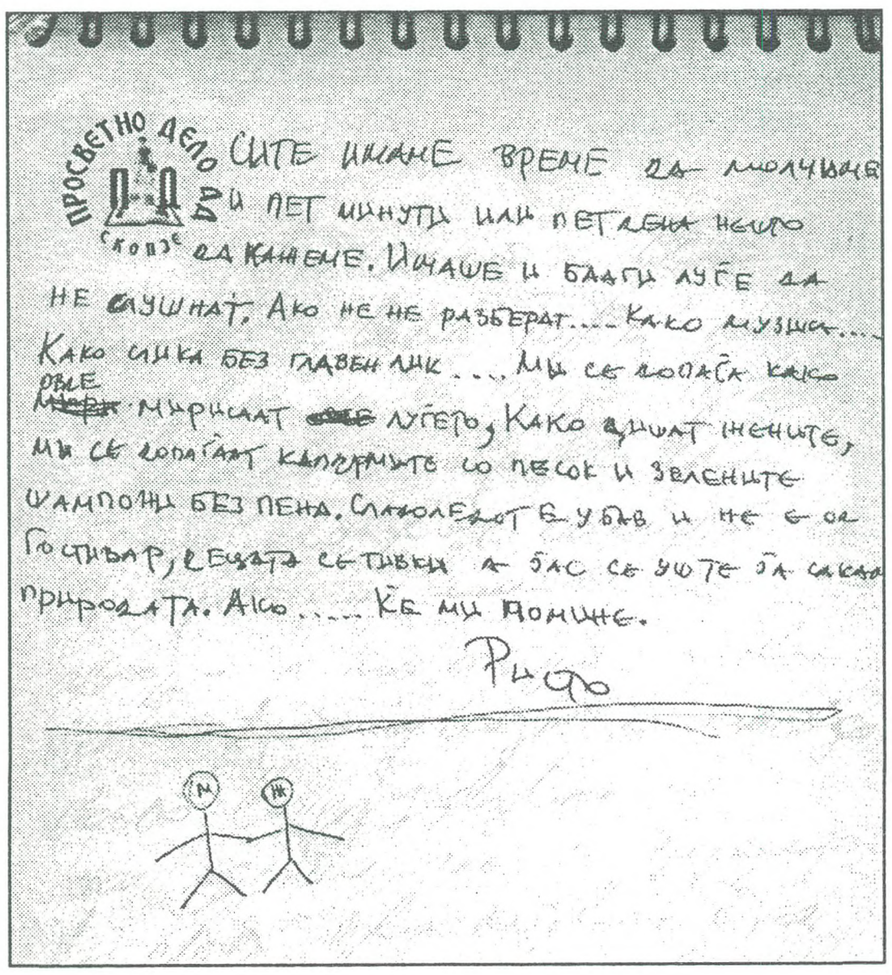
„По огромниот аплауз, ми пристапи еден Македонец со солзи во очите и ми рече: Ако можеа да го разберат секој збор, немаше да ве пуштат да се одите до сабајле!" ***Дац.***



„А јас се расплакав!" ***Калина.***

„Текстот беше коректен и остави впечаток... Во претставата учествуваше и Ирена Ристиќ".

„Горан носеше бела кошула. Калина беше најгласна. Софи нарача сладолед. Дац го паркира комбето. Ирена беше тука. Ристо се спремаше да снима. Дејан го даде. Николина ми порача да не пишувам цели фермани, а Билјана седеше карши Дац. Аџо врте-



ше мобилен и гледаше нанапред. И сите останати беа присутни на свој сопствен начин... Публиката сè уште аплаудираше. Мене сето тоа ми беше сосем доволно. Со голема надеж за поскоро враќање во татковината (понекогаш поважна од сиот Шекспир). Поздрав." ***Никола.***

„Сите имаме време да молчиме. И на пет минути или пет дена нешто да кажеме. Имаше и благи луѓе да нè слушаат. Ако не нè разберат... Како музика... Како слика без главен лик... Ми се допаѓа како овде мирисаат луѓето, како дишат жените, ми се допаѓаат калдрмите со песок и зелените шампони без пена. Сладоледот е убав и не е од Гостивар, децата се тивки и јас сè уште ја сакам природата. Ако... Ќе ми помине." ***Ристо.***

Горан во бележникот нацрта маж и жена, онака како што ги цртавме како мали: крукче (глава), една права линија (тело) и од двете страни по две мали коси линии (раце и нозе).

Снешка и Дејан размислуваа што би напишале, а Аџо рече дека ќе ми напише и-меил... Другите ги немаше...

Александар Поповски, режисер на „Диво месо":

1991-та ми се чинеше дека го допираме дното.

Тогаш првпат помислив на реченицата на Димитрија: „Ќе има војна, ќе има војна".

Наредните десет години го живеевме лажниот мир на неделните утра.

2000-та помислив на реченицата на Марија: „Доста беше ваков мир". Диво месо е приказната која скришно ја раскажуваме во себе плашејќи се дека некој би можел да нè чуе и да ни ја скрши главата. Колкупати сум посакал да отидам оттука, да се одлепам од ова лепило, од ова племе, да се откажам од своите, да ја пресечам папочната врвца, да му се предадам на некој Клаус кој ќе ме одведе некаде далеку, далеку каде што ќе можам да заборавам што сум бил и кому сум му припаѓал.

Зошто не сум отишол? Или зошто сум се вратил? Дали сум јас Стево или Димитрија?

Пред да умре, Симон му вели на Стево дека тој ја знаел тајната, а не сакал да им ја каже на другите. Стево не ја знае тајната. Не ја знае затоа што не е напишана во оваа драма.

Тајната ја знае Михајло во „Лет во место". „Научи да леташ. Никогаш нема да летнеш, ќе леташ во место, но ако имаш малку страст и среќа местото ќе летне со тебе."

Знам дека поради високи цели и интереси ќе мораме да ги потпишеме сите договори кои денес ни ги нуди Клаус не би ли и ние станале дел од големиот свет на кој историски му припаѓаме и кон кого толку силно се стремиме, ама знам дека се тоа само административни мигови од нашите животи.

Кога сето тоа ќе помине, оваа земја сè уште ќе постои, само нас нема да нè има. Ќе загинеме по некои дупки, ќе нè изедат пајажини, името ќе ни се запусти, трага нема да остане од нас.

п.с. А Димитрија на своите ќе им рече:

Солзи немам да ве исплачам колку сите за тажење.

Сашко Насев:
Светот е мал

Кон гостувањето на „Тетовирани души“ во Бугарија

Веќе луѓето немаат проблем со комуникациите. Се возат на сите страни со авиони, зборуваат со мобилни телефони. Така и ние. Немаме проблем да комуницираме на Балканот, ама како некој да сака да нè означи како некомуникативни. Но, не е така! Овој текст е пишуван во Пазарџик во Бугарија, само неколку часа по премиерата на „Тетовирани души“ од Горан Стефановски.

Демек, надминувајќи ги комуникациските проблеми познати како превоз, ние присуствуваме на друг комуникациски спектакл. Односно, една релативно „стара“ драма во смисла на праизведбата, како сега да се раѓа и како сега да го објаснува секојдневието на модерното бугарско општество. Болните теми што нашиот професор Стефановски, како прецизен хируршки нож ги користи да соопшти некои други пораки, во Бугарија ќе се доживеат како свежи, тукашни, моментално актуелни, и, што е најважно, светски. А светот е мал. Помал од големите проблеми на емиграцијата или од големите маки на рударите.

Дојдовме во Бугарија со Благоја Стефановски за кој читавме на насловните страници во весниците дека го „освојувал“ Белград со Унко и со Венко и нашата романескно-театарска култура. Добро, ама ете, да речеме, бугарскиот културен центар е исполнет, исто така, со големи автори. Горан Стефановски го режираше Љупчо Георгиевски од Битолскиот театар. Добро. Добро го режираше.

Зошто е ова ламентација над културните хепенинзи на нашиот полуостров? Веројатно, затоа што пред само три-четири години зборувавме за проток на луѓе и идеи, за стопанско или културно зближување, за некои работи што сега станаа реалност. А тие нешта, пак, траат со години. Успех ли е тоа на неколку души не знаеме, но знаеме дека наспроти панамскиот оловен концентрат постои огромен македонски артефакт што плаче за извоз. Тука треба да се работи.

Во „Тетовирани души“ има една хронична сцена во која Стрезо (ликот од драмата) докажува кој бил најголемиот Македонец. Маестрална драмска ситуација. Е сега, таа драмска ситуација многу често е еднаква со животот на политичките партии и ситуации. Тие најчесто докажуваат кој и што е најдобро за Македонија. И така треба. Тоа им е работа. Но, испровоциран од обратниот заплет, од пристапот без ирониј, како со голем чекан за опомена удираат зборовите од тој монолог во „Тетовирани души“. Или, сакаме да речеме дека, трагајќи по сечија и секаква големина, анахрона на брзите светски комуникации, забораваме на мали и ситни нешта, како што се здравјето, воспитувањето на децата и такви далдисани стануваме драмски карактери наместо полнокрвни лидери на сопствената Среќа. Но, тоа е дефинитивно друга тема.

Претставата на битолската екипа (музиката е на Миодраг Нечак) во Бугарија е добра. Многу санти мраз на површината. А, под површината, врие. Од страсти. Од ликови и звуци. Врие од драма. Многу драма. За разлика од неколку други постановки на „Тетовирани души“ (Мацели, Унковски, Сашо Миленковски), оваа е ослободена од патос.

Ослободена е од мигот на временската дистанца. Оваа претстава е сега и тука.

Тоа ни треба. Присутност со драмите и со музиките, со романите и сликите. Тоа ни треба, а не расправии и крв, како пак таа мала земја што ја имаме да е некоја голема, прекрасна оаза! Понекогаш ни требаат и други работи, за некого покрупни од културата, но, во суштина, за да го одржиме оптимизмот на новото време, нам ни треба сериозно ставање прст на чело и размислување. Колку губиме со панамскиот концентрат, а колку многу добиваме со „Тетовирани души“?

Сè е кажано.

Сега доаѓа време на мир.

Горан Тренчовски:

Фестивал на актерот

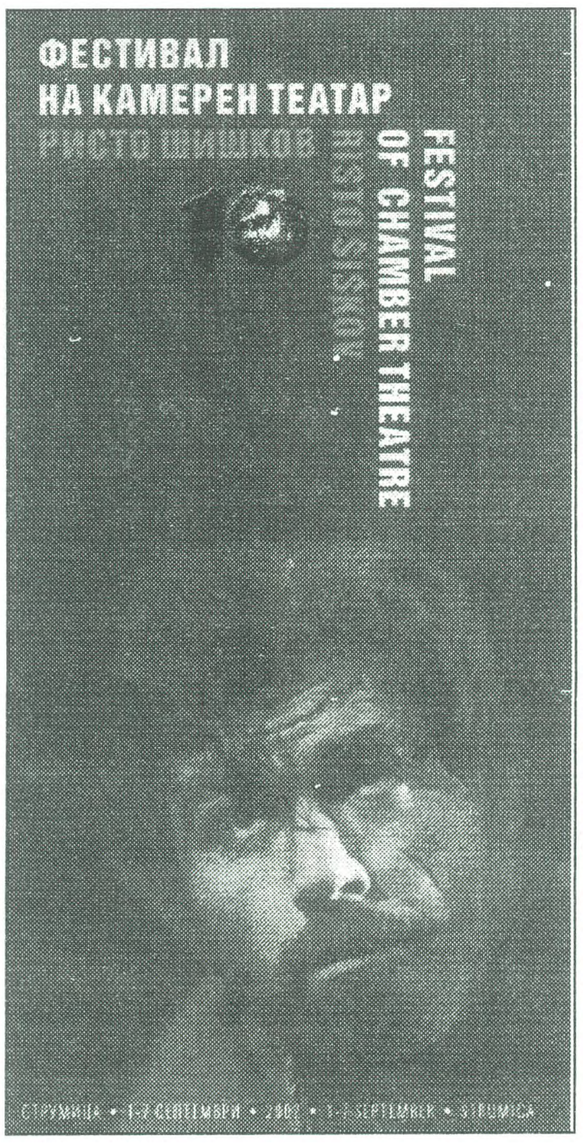
Репертоарот на последното фестивалско издание „Ристо Шишков“ во Струмица беше омеѓен со визионерските мисли на Дидро и на неговите следбеници, според кои актерската уметност може да ја протолкуваме како вистински начин преку кој човековото битие отсликува одредени состојби на добата и средината...

Тука пред нас беше еден зачуден свет на Шмит, Рахнев, Гоголь, Шваб, Х. Милер, Пинтер, Мариво, Марбер, Хер, Д. Михајловски и на други компилирани автори, инсценирани во македонските професионални институции и самостојни продукции.

Во годинашната програма беа опфатени теми испровоцирани претежно од поновите драмски текови во светот и кај нас, но не изостаа и веќе обработувани содржини – овојпат со нов концепт. Главни одредници на така понудената камерна театарска форма беа: посветеништвото, апсурдот, еротизмот, витештвото, бунтот, вербата...

Актерското мајсторство вариреше во неколку насоки, манифестирајќи богат дијапазон на достигнувања: од конвенционална интерпретација на класична – до алтернативна интерпретација на модерна драма, од строга адаптација на странски – до слободна адаптација на домашен текст, од чиста игра во стилот – до стилизација на работ од интермедијална игра, којашто понекогаш, покрај изговорениот збор, подразбира и присуство на музички, или, пак, на визуелни средства.

Во 2002 година, се надмина бројката од 100 различни претстави одиграни на ФКТ, а се заокружува и филмскиот декалог во кој настапува патронот на нашиот Фестивал – Ристо Шишков, со чиешто име е обележана и единствената награда за која претендираат претставите во конкуренција: Наградата за највисоко актерско достигнување. Речиси сите претстави одиграни овие години се одликуваа со мошне концентрирана доза на креативен актерски потенцијал кој, строго обликуван во камерна форма, ги дава најадекватните од понудените производи на нашите продукциски центри. И во новомилениумскиот пресврт, мошне сериозно се размислува за високорафинирана сценска артикулација на актерската игра. Со други зборови, фестивалската публика проследуваше еден исклучителен спој на професионализам и посветенички артизам, што била една од нормите на големиот актер Ристо Шишков. Во рамките на овој Фестивал беа прикажани и десет долгометражни филмови, а беа поставени и забележителни изложби на фотографии.



Исто така, функционираше и пропагандната страна, дизајнирана со вебстраница, плакат, флаери, видео и аудио спот, како и ексклузивната монографија „Шишков“ приредена од Јелена Лужина, со чијашто промоција беше означена увертирата кон десеттото фестивалско издание.

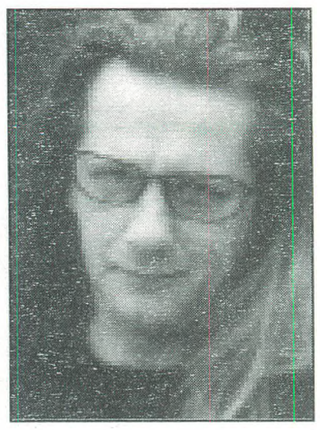
Го презентираме списокот со досегашни лауреати на престижната награда „Ристо Шишков“:

1993: Сенко Велинов (Скопје, 1965 г.), за улогата на Х.Х. во „Емигранти“ од Славомир Мрожек во режија на Владо Цветановски; Драмски театар – Скопје;

1994: Игор Џамбазов (Скопје, 1957 г.), за улогата во „Детски работи“ од Рејмон Кус во режија на Коле Ангеловски; самостоен проект – Скопје;

1995: Диме Илиев (Кавадарци, 1952 г.), за улогата на Ештро во „Од

Сенко Велинов



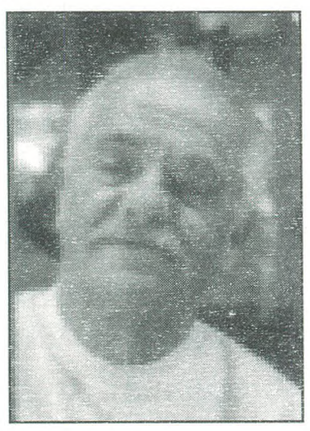
Игор Џамбазов

Диме Илиев

Зора Георгиева

Перихан Туна

Јоана Поповска



В. Ангеловски

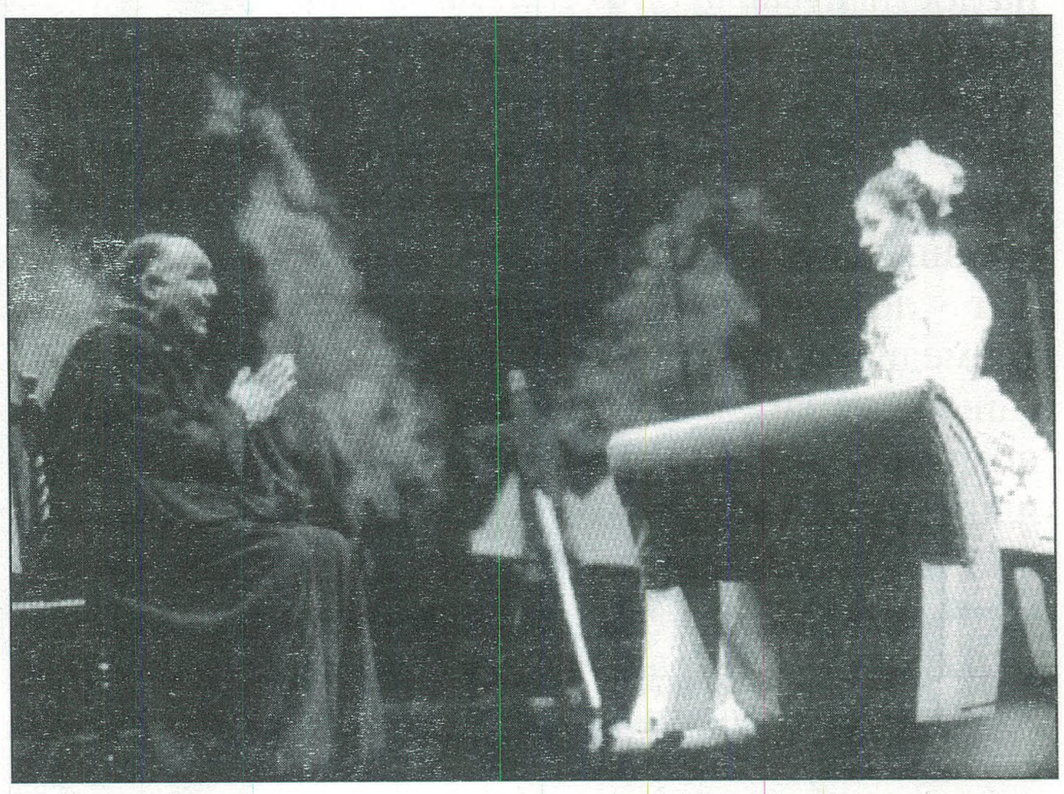
Елена Моше

П. Темелковски

првиот здив“ од Данило Коцевски во режија на Горан Тренчовски; Драмски театар – Скопје;
1996: Зора Георгиева (с. Попчево, Струмичко, 1935 год.), за улогата на Аманда во „Стаклена менажерија“ од Тенеси Вилијамс во режија на Стојан Стојаноски; Народен театар – Струмица;
1997: Перихан Еџупи–Туна (Скопје, 1955 г.), за улогата на Каста Дива во истоимената претстава по текст на Владимир Плавевски во режија на Бранко Брезовец; Турска драма – Скопје;
1998: Јоана Поповска (Битола, 1943 г.), за улогата на А. во „Трите високи жени“ од Едвард Олби во режија на Крикор Азарјан; Народен театар – Битола;
1999: Владимир Ангеловски (Скопје, 1946 г.), за улогата на Постариот брат во „Дунек“ од Ненад Вујадиновиќ во режија на Синиша Ефтимов; Група „Бабилон“ – Скопје;
2000: Елена Моше (Битола, 1970 г.), за улогите на Гувернантата и Мери во „Васа Железнова“ од Максим Горки во режија на Красимир Спасов и „Паметењето на водата“ од Шила Стивенсон во режија на К. Азарјан; Народен театар – Битола;
2001: Петар Темелковски (с. Богомила, Велешко, 1946 г.), за улогата на Одисеј во „Филоктет“ по текст и режија на Љубиша Георгиевски; Драмски театар – Скопје.

За **2002** година, жирито во состав: Владимир Светиев (претседател) и членовите: Петар Темелковски, Љупка Џундева, Јоана Поповска и Дине Дрваров реши наградата составена од златен медаљон со ликот на патронот и парична вредност од 1500 евра, да падне во рацете на Митко Апостоловски за улогата на Дени Дидро во „Развратникот“ од Ерик Емануел Шмит во режија на К. Спасов; Народен театар – Битола. Во стручното образложение на жирито, меѓу другото, се наведува: „Од повеќето актери кои се претставија со забележителни остварувања, членовите на Жири-комисијата беа на мислење дека Митко С. Апостоловски за нијанси внесе повеќеслојна димензија во ликот, што му овозможи низ еден прилично семантички пресек да ги пронајде столбовите на основната причина на ликот.“

Правејќи резиме на новиот концепт на ФКТ „Ристо Шишков“ спроведен на деветтото (2001) и десеттото (2002) издание, пред нас се и над стотина афирмативни статии во печатените медиуми, неколку хроники, осврти, прикази... Во овие две недели на најдобри актерски остварувања (минатата година од 9 до 15 септември, а оваа од 1 до 7 истиот месец), во театарска Струмица триумфираа уметноста, честа и разумот, наспроти лажните патриотизми и налудничавостите со кои во последно време беше опседната Македонија, земјата која роди и, за жал, прерано загуби еден уметнички дух, еден од великаните на македонското актерство, човекот со име и презиме: Ристо Шишков.



Годинашниот лауреат во сцена од „Развратникот“ – Народен театар – Битола

Тихомир Стојановски

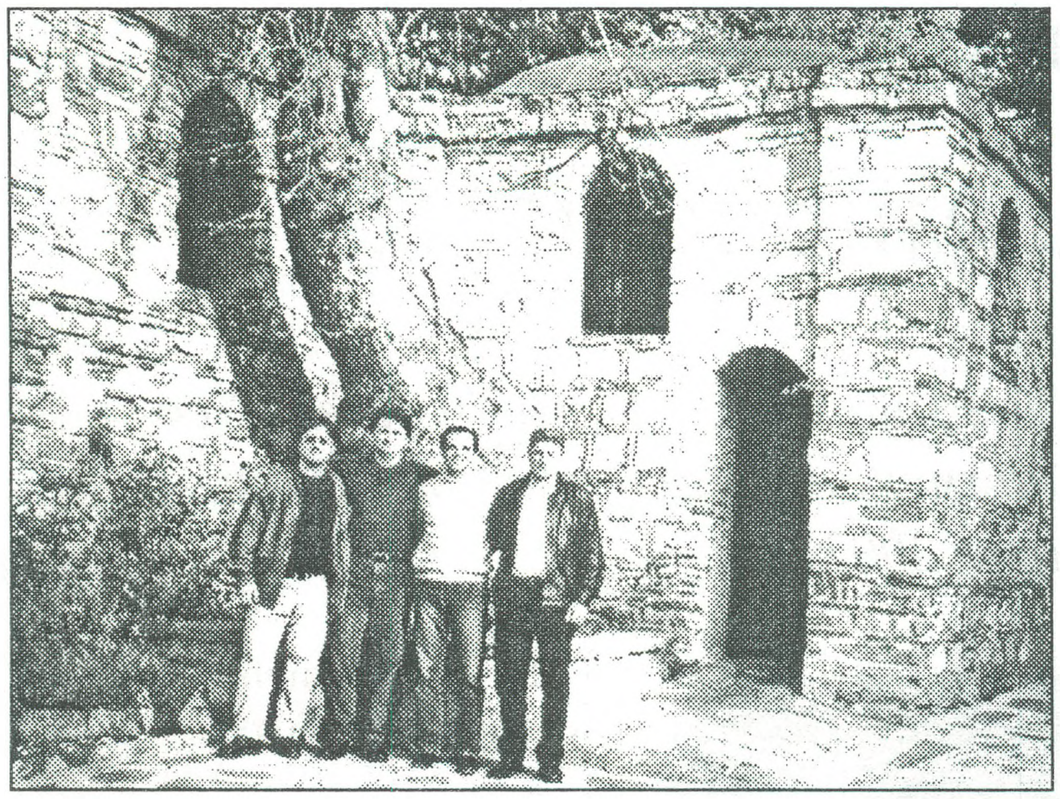
По трагите на „смирнението“

Запис за учеството на продукцијата „Дион“ при „Скрб и утеха“ со филмот „Бакни го сонцето“ на Филмскиот фестивал во Измир (19–30 ноември 2002)

Децата на Посејдон го беа преплавиле белото, Бело Море. Илјадници медузи пливаа по површината на солената вода. Бродевме по Босфор и ја узнававме белината. На изгрејсонце морето побелува. Те тера да му се препуштиш во слатка прегратка. „Ако Александар одел со Букле и со пешадерите, можеме и ние!“, си рековме.

Тогаш нè бакнуваше Аполоновото сонце, солената вода и брзиот ветер Бореј на крилјата на македонската верба. Преку Граник, денешен Еникој, преку првата река на македонската фаланга, првата азиска победа, минуваме како да патуваме со историјата. Песната нè зафати таму пред Едрене, блиску до бугарско-турската граница, сигурно сите ја знаете, оди вака: „Едрене мајко, Едрене, на моето либе?!“ И така едревме 25 часа со автобус од Скопје до Измир. Таму некаде каде што Александар, македонскиот цар, ја започна својата светска победа. Удолу препушта Анадолија, убав збор останат јадар и силен. Надолу – Анадолија. Пред Измир се истопорила Мениса, збратимениот град со Скопје со околу 1.800.000 жители. Потоа почнува смирнението. Одиме, тричлена екипа од продукцијата „Дион“ при „Скрб и утеха“, на измирскиот Интернационален филмски фестивал. Филмот „Бакни го сонцето“ ете го веќе на петти меѓународен фестивал. Доодуваше. Филмот одекна на 26.11. 2002. Семнеше. Ми минаа трпки слично како на проекцијата во Солун.

Доктор Семир Асланјурек од истамбулската филмска академија нè праша дали религијата е доминантна во филмот. „Знаеме што ѝ се случува на Македонја!“ – рече. „Се исплашив од налетот на фалангата?!“ – зборуваше. Прв беседеше режисерот Владе Денчов. Објасуваше како се сонува овој филм. Игор Стојановски, продуцент, се искажа за тоа со какви пари се снимаше, во какви услови и состојби. Јас зборував за историјата која треба да нè зближува, а не да нè намразува. „Најлошо е да не верувaш во ништо?!“, рече Јашар Далгис. Ни се заблагодари за македонскиот филм. „Сте ја раскажале сета историја на Македонија за триесетина минути. Ни раскажува како морал да си замине од Бугарија во 1950, кога ги гонеле Турците од таа земја. На прес-конференцијата зборувавме на македонски. Помош при преводот ни беа Македонците од Мениса, Џевдет Џомерт и Музафер Ѓулсиу. Така на Фестивалот во Измир, покрај на турски, англиски и арапски, се зборуваше и на македонски јазик. Д-р Семир Асланјурек пак нè праша за верата. Потоа дознавме, бил Русин по потекло, христијанин, предавал на истамбулската Филмска академија. Рече дека сака да ја посети Македонија. Го спомна Андреј Рублов на Тарковски. Муабетевме долго-долго во паузите меѓу филмовите. „Знаеме дека вие сте Македонци!“ – ни рече.

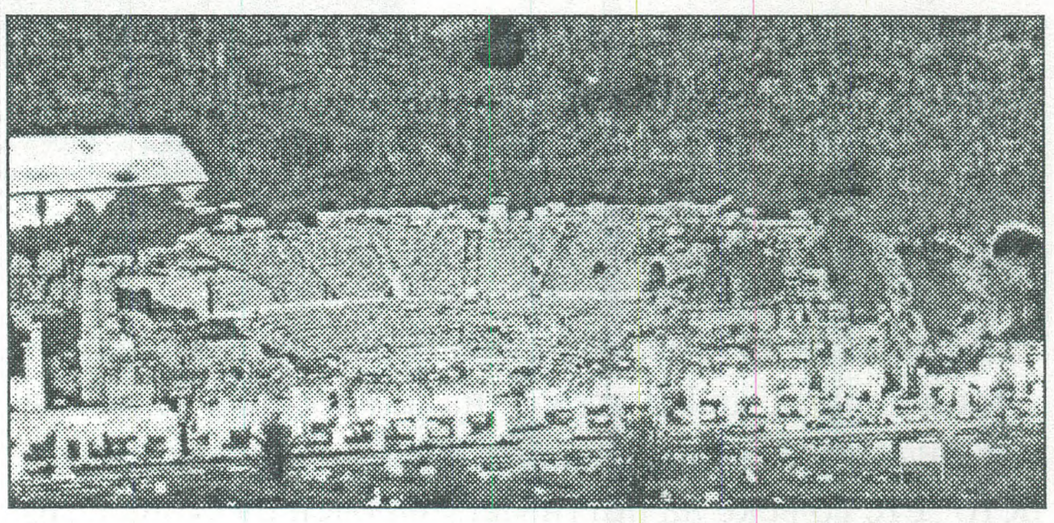


Екипата од филмот пред храмот на света Богородица во Ефес

Потоа на вечера бевме кај градоначалникот на Измир. Цела вечер редевме зборови кои ги разбираме, останати од турско-македонската дружба низ вековите, од македонско-персиското до денес. Д-р Ѓувен Алтинај и Ауфакин Кан од Селџук академијата ни честитаа за филмот. И тие сакаат да ја посетат Македонија. На екипата на „Скрб и утеха“ ѝ беше дадена чест да сними четириминутен филм за љубовта во Измир. Тоа право го добија уште Германците и гостите од Иран.

Филм кој нѐ трогна на измирскиот фестивал е „Егзорсис“ на Ахмет Улучај. Трае само четири минути, а содржи повеќе од еден човечки живот. Стол кој сам се искривува, чевли кои се движат, клучеви кои паѓаат од чекмежињата, оган кој ги гори алиштата и дервишот кој некому му ја прочистува душата. Филм кој ве поткрева од седиштето и ве тера да суштествувате на поинаков начин. Авторот е аматер, снима со мала камера, живее во село во осама и нема завршено филмска академија. Се работи за љубов и посвета. Највредно на Фестивалот е младата публика на проекциите на филмовите кои дискутираат по гледањето на филмовите. Како, на пример, по иранските филмови кога гостите објаснуваа колку е полезна матафората. На пример: телефонска говорница сред езеро и ѕвони телефонот... Вие додека допливате до неа, ѕвонењето запира. Не е лесно да се живее со цензурата.

Бевме во Ефес каде што горел Артемидиниот храм кога се родил Александар. Во автомобилот на Џевдет се вртеа македонски песни. Девет ни зурли свиреа, десет тапани чукаа додека итавме накај Ефес, накај Артемидината посвета запеавме од песните сите петмина на глас. Погоре од Артемидината посвета во Ефес се наоѓа смирнението, местото каде што си нашла мир мајката Богородица. Ништо не е случајно. Јашар Далгис ни ја раскажа случката со сонот на Александар во Ефес. Ја построил војската. Дознал во сонот дека тоа место и по 2000 години ќе биде свето. И ете таму е куќата (гробот) на Богородица. Најчитана книга во Турција е романизираната приказна за Александар Македонски. Искендер, така го викаат. „Легнале седум души и се разбудиле по многу години (1000 или 150?!) на истото место во чуждо време!“ ни раскажува Музафер Ѓулсиу. Зборува убав македонски јазик. За време на другарот Тито Македонците муслимани и Турците беа гонети од Македонија. Таму блиску до Ефес. Имаат далдисано во историјата. Пиевме Артемидино вино кое ве носи блиску до македонските таинства и посвети. Во Селџук сретневме бегалец од Драма кој ни прозборе на македонски јазик. Таму пред џамијата која е градена врз темел од црква. Со полно срце го напуштаме Измирскиот филмски празник. Им благодариме на домаќините. Ние се враќаме додека Александар и дел од Македонците засекогаш далдисаа потаму од Измир. Можеби еден ден ќе го пронајдат своето смирнение. Саркофагот на Александар мирно спие во Археолошкиот музеј. Само му недостасува тој, Македонецот. Беше Рамазан Бајрам додека со филмот „Бакни го сонцето“ гостувавме во Турција. Муграта на Босфор меѓу Стамбол и Бурса ни ја дарува срната на Артемида. Смирнението на мајка Богородица. Бог е еден, зошто тогаш во негово име да водиме војни? Овојпат не ги видовме децата на Посејдон. Дел од нашата љубов остана на Фестивалот во Измир. Ние бевме во Измир, оти тој не може да дојде кај нас? Како брегот и Мохамед. Го оставаме саркофагот на Александар Македонски во Археолошкиот музеј во Истанбул. Гостоприемството на измирчани и македонските траги. Улици Искендер, Искендер ќебап, археолгија, легенди, приказни. Беше тоа Петтиот филмски фестивал на „Бакни го сонцето“. Можеби нема да чекаме да снимиме нов филм долго време пред или по македонските победи. Со Советот на радиодифузија и МРТВ. Со нашите културни собеседници... и децата на Посејдон во прегратката на белото море...



Театарот во Ефес

Душко Христов

Разговор со Алиун Бадара Беј

ДРАМСКИ ПИСАТЕЛ ОД СЕНЕГАЛ

Алиун Бадара Беј е современ драмски писател од Сенегал. Автор е на дванаесет драмски дела, три сценарија за ТВ серии, два романа и две стихозбирки. Тој е добитник на голем број награди и признанија за својата работа во земјата и надвор од неа. Тој е еден од најпознатите автори – драматурзи во Африка. Инаку, А. Б. Беј е генерален секретар на сенегалскиот ПЕН центар, претседател на Здружението на писателите на својата земја и претседател на меѓународното здружение на автори кои пишуваат на француски јазик; вице-претседател на Институтот за театар на УНЕСКО и директор на најголемата театарска куќа „Даниел Сорано“ во Дакар. А. Б. Беј беше учесник на конгресот на ПЕН центрите одржан во септември 2002г. во Охрид.

● **ТГ:** *Г-дине Беј доаѓате од Сенегал – земја којашто кај нас е позната по Вашиот голем и познат поет Леополд Сенгор, инаку добитник на Златниот венец на Струшките вечери на поезијата и пријател, исто така, со нашиот голем поет Ацо Шопов, кој беше амбасадор во Вашата земја. Колку ваквите собири, како што е Конгресот на Меѓународниот ПЕН центар можат да придонесат за конкретни промени во севкупното живеење на човекот?*

■ **АББ:** Ви благодарам и многу ми е драго што овој Конгрес се одржува во Македонија, бидејќи ова е земја на културата, отворена земја и нашиот претседател Леополд Сенгор многу ја сакаше Македонија. Тој честопати сакаше да навраќа во Македонија бидејќи, како што реков, тоа е земја на културата и за неа многу пееше во своите песни. Многу ме радува оваа средба, бидејќи културните размени се многу поефикасни отколку политичките. Културата има сила да ги премостува океаните, да ги премостува сите пречки, да ги зближува културите и затоа сум тука и со задоволство присуствувам. И многу ми е драго што сум овде како пријател не само на вашата земја туку и на културата воопшто.

● ***ТГ:*** *По вокација сте драмски автор – еден од најпознатите во Сенегал и во Африка. Би можеле ли да нè запознаете со основните белези и карактеристики на театарот во вашата земја?*

■ АББ: Јас неколкупати имам добивано први награди на конкурси за театарски претстави во Африка. Автор сум со најмногу драми што се играат, што се изведуваат во Сенегал, на десетина драми што се емитуваат или биле емитувани на повеќе меѓународни телевизиски канали како што е телевизискиот Канал 5 – тоа е канал во Франција – и на некои африкански ТВ канали и заради тоа јас сум претседател на Управниот одбор на Здружението на театарските работници во Сенагал. Театарот е таков жанр којшто најмногу ги приближува Африканците, бидејќи во театарот најпрво има спектакл, потоа има усно обраќање и на крајот има писмено изразување. Значи, тоа претставува уметност што содржи повеќе елементи и затоа јас го одбрав театарот, бидејќи тоа е моето главно оружје.

● ***ТГ:*** *Колку е традиционален, а колку модерен сенегалскиот театар?*

■ АББ: Има два вида театар во Сенегал, односно два жанра. Прво е историскиот. Тоа е театар во кој се зборува за нашите херои, за нашата историја, за нашето минато. А во актуелниот или сегашниот театар се зборува за проблемите на Африка, во кои за нас се обработуваат теми како што се сиромаштијата, болестите, власта, конфискацијата на власта, синдикалните борби и всушност преку оваа уметност се опфатени сите овие промени и настани во моментов.

● **ТГ:** *Колку се испреплетуваат тие два театра и дали се дополнуваат?*

■ **АББ:** Има врска, бидејќи во првиот вид театар станува збор главно за материјата што се однесува на нашето ослободување од колонијализмот и беше воспоставен тој период на ослободување од тие стеги. А сега кога сме слободни и кога веќе не сме под некое ропство, нашите лидери треба да внимаваат да не ги прават истите грешки од минатото. Водачите треба да го слушаат народот и тоа е нашата преокупација.

● **ТГ:** *Во која мера театарот е говорен, а во која танцувачки? Сега е во трендо танцувачкиот театар?*

■ **АББ:** Нашиот театар во Сенегал е севкупен театар. Границите се избришани, тие не постојат. Публиката дури учествува и на самата сцена. Тоа е главно наша најголема разлика од италијанскиот театар, каде што постои сцена, каде што има завеса и има чинови со паузи и потоа претставата завршува. Во Сенегал случајот не е таков. Кај нас театарот е тотален. Воопшто нема прекини на претставата. Има еден текст кој е напишан, тој текст се изговара, тој всушност се игра и во него има елементи на танц.

● **ТГ:** *Да се задржиме на Вашето творештво. Што најмногу Ве окупира? За што најмногу сакате да пишувате?*

■ **АББ:** Во моето творештво главно немам никакви посебни ориентации, односно некакви посебни правци. Јас имам напишано седум историски драми и тие претстави беа емитувани, односно презентирани во големите француски театарски школи. Тие веќе знаат дека ние имаме историја, но не е само поради тоа што таа историја не се сведува на тоа дека предците порано ја диктирале или пишувале таа историја. Јас успеав повторно да ја етаблирам, да ја утврдам онаа историска вистина, а од друга страна успеав да наметнам или да поставам некои политички проблеми што сегашните водачи во нашата земја кои што се свесни и знаат дека власта треба фактички да претставува израз на волјата на народот и тоа е мојата прва преокупација и задоволство.

● **ТГ:** *Какво е влијанието на француската литература врз Вашето творештво и драмите, дали има или се чувствува некоја поширна шочка и со античката драма?*

■ **АББ:** Приближувањето или блискоста со Франција и со францускиот театар е во најголема мера поради тоа што ние го користиме нивниот јазик. Всушност, станува збор за тоа пораката да биде подобро сфатена и подобро пренесена за нашата популација, нашиот народ. Ние имаме национален или државен театар кој работи на нашиот национален јазик и таму се обработуваат теми од социјалната проблематика, како и други теми од секојдневниот живот.

● **ТГ:** *Дали станува збор за автентичен театар?*

■ **АББ:** Во овој историски театар во Сенегал се обработуваат теми од пред стотина години и со тоа ние сакаме да прикажеме дека Сенегал порано имаше и кралеви и култура и преку тие претстави се прикажуваат облеката и начинот на облекување и разни обичаи, верувања итн.

● **ТГ:** *Каков е приемот на публиката во однос на гледаноста на претставите и тиражот на книгите – драмските дела?*

■ **АББ:** Во Сенегал, односно во Дакар имаме еден национален театар што се вика „Даниел Сорано" кој е создаден од поетот Сенгор. Овој театар има 2500 места. Значи, тоа е огромен театар. Кога играме таму и кога прикажуваме претстави во тој објект ние сме многу познати – во тој театар се прикажуваат најпознатите драмски дела.

Од друга страна, има театарски претстави коишто се објавуваат. Кај нас, всушност, секоја купена книга претставува билет за театар. Значи, ако претставата е интересна, ако е добра, од читири или пет претстави тиражот на книгата е распродаден и токму поради тоа драмскиот автор живее од своите дела.

● **ТГ:** *Дали Африканците го сакаат театарот?*

■ **АББ:** Да. Бидејќи театарот најмногу се приспособува на преокупациите на африканскиот човек, додека пак прозата и поезијата се сметаат за елитистички жанрови.

● **ТГ:** *Постои ли некој познат театарски фестивал во Сенегал?*

■ **АББ:** Да. Секоја втора година се одржува фестивал во Дакар. На тој фестивал покануваме многу театарски групи од Африка, од Европа и од други земји во светот заради културна размена. Значи, приближно за околу една година ќе биде одржан следниот фестивал и во текот на таа цела една недела додека се одвива манифестацијата се зборува и постои само театарот. Во Сенегал тогаш не се прави ништо друго освен што се разговара за театарот...

● **ТГ:** *...И за фудбалот?*

■ **АББ:** Ха,ха,ха! Тоа е вистина. Фудбалот се здоби со огромна популарност во Сенегал бидејќи екипата што е составена од многу млади играчи никој не веруваше дека ќе направи чудо на светското првенство. И во текот на мундијалот престанаа сите активности, дури и политичкиот живот замре и претседателот на Сенегал отиде да им честита на јунаците во Кореја.

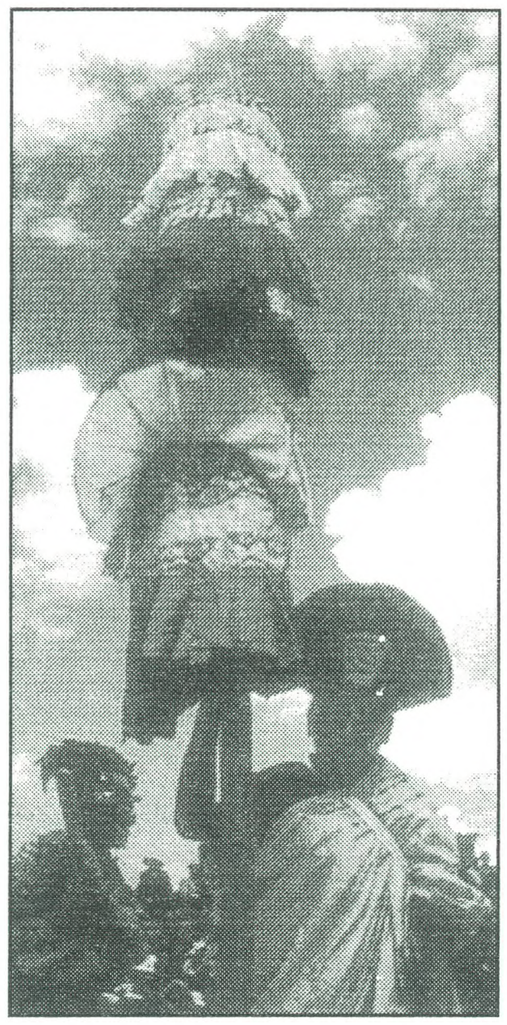
● **ТГ:** *Да се вратиме на Фестивалот. Има ли на него некакви награди?*

■ **АББ:** Да, постојат. Има повеќе награди на овој Фестивал, и тоа: прва нагарада за најдобра режија, за најдо-

бар актер и актерка и тие изнесуваат по десет илјади француски франци. Исто така, има награди и за најдобри странски и домашни претстави.

● ***ТГ:*** *Претпоставувам дека не сте имале можност да се сретнете со некој театар или некое театарско дело од Македонија. Постои ли некаква можност за соработка меѓу театрите од Сенегал и од Македонија, бидејќи и во нашата земја исто така има театарски фестивали?*

■ **АББ:** Да. Токму на таа тема разговарав со претседателот на македонскиот ПЕН центар, Димитар Башевски, и тој ме охрабри и ми кажа дека има театарски фестивали и постои можност за размена на културни идеи со Македонија. Во таа смисла ние би поканиле театарска група или театар од Македонија да гостува во Сенегал, а да направиме возвратна посета со театар од Сенегал.



● **ТГ:** *Г-дине Беј, тоа би бил почеток на одлична соработка меѓу нашите две земји со навистина богата театарска традиција, во која најголема корист ќе имаат гледачите.*

■ **АББ:** Тоа е точно. Се согласувам со вас. Ние пред еден месец имавме турнеја низ Шпанија. Таа турнеја продолжува низ Италија и очекуваме да заврши во Виена. Сметам дека се потребни вакви иницијативи и зближување, размена на театарски групи, посети и размена на идеи.

● ***ТГ:*** *Истовремено вие сте и претседател на писателите на Сенегал. Би сакале ли да ни ја претставите оваа ваша асоцијација и како таа функционира?*

■ **АББ:** Здружението на писателите на Сенегал има 80 членови. Тоа има свое седиште со постојано вработен персонал и се издржува со наши прилози, а во голем дел државата дава свој придонес.

● ***ТГ:*** *Дали имате активности низ земјата во вид на литературни читања, конференции, фестивали?*

■ **АББ:** На меѓународен план нашето здружение организира два големи симпозиума годишно на кои се покануваат автори од цел свет, а не само од африканскиот континент. На национален план имаме културни работилници, исто така издаваме и книги. Јас сум генерален директор на издавачката куќа што се вика „Магелен Сенгор“, а тој е син на нашиот бивш претседател Сенгор. Значи, меѓу другото, објавуваме голем број книги.

● ***ТГ:*** *Што станува со потпирите за книгите? Дали државата помага доволно?*

■ **АББ:** Да, државата игра многу голема улога во тоа бидејќи таа ги презема сите трошоци за сместување и за престој на учесниците, кои ги има по стотина на овие симпозиуми. Имаме и годишна субвенција што ја дава претседателот на оваа асоцијација за да може таа да функционира нормално. Добиваме и донации на меѓународен план.

● ***ТГ:*** *Г-дине Беј, вие сте и претседател на Аудио-визуелниот совет на Сенегал. Ќе ни објасните ли во што се состои таа Ваша функција и што работи тој Совет?*

■ **АББ:** Всушност станува збор за тоа дека овој Совет е формиран со цел да учествува во јавниот живот на државата и во него имаат пристап сите политички партии, сите здруженија и граѓани. Во него членуваат луѓе од најразлични профили: од културата, политиката, судството, стопантсвото итн. Ние имаме опрема и ги надгледуваме, фактички вршиме надзор над сите радио и ТВ станици. Имаме задача да ги следиме сите радио и ТВ програми и онаму каде што ќе видиме дека постојат какви било злоупотреби на власта или каде што има насилство на ТВ имаме моќ веднаш да ја прекинеме таа емисија и да се забрани емитувањето.
Фактички, ние сме опозиција на власта и ги имаме истите права да се изразуваме како оние што се на власт.

● ***ТГ:*** *Дали тоа не претставува еден вид цензура и дали е демократски? Можете ли да бидете сменети од тааВаша функција или позиција?*

■ **АББ:** Ние имаме мандат кој трае осум години. Избрани сме од Собранието на државата, имаме декрет којшто е издаден од претседателот на државата и никој ништо не ни може. Никој не може да нè смени. Ние сме слободни во донесувањето одлуки. Фактички, „ние сме чувари на будалите“, на лудите – ги набљудуваме лудите. И порано се случуваше, на пример, претседателот на државата или некој премиер, или пак министер, да направи една таква злоупотреба на сите овие аудио-визуелни средства, а сега ние можеме да го спречиме тоа и сме создадени со таква цел да ги елиминираме таквите појави.

● ***ТГ:*** *Г-дине Беј, Ви благодарам за овој исцрпен разговор.*

■ **АББ:** Ви благодарам и Вам и се надевам дека наскоро ќе има можност да се сретнат театрите од Македонија и Сенегал во рамките на онаа културна размена за којашто разговаравме.

Нада Гешоска
(1930-2003)

Од комеморативната реч на Ристо Стефановски

Почитувано семејство на Нада Гешоска,
Почитувани нејзини пријатели, соработници, колеги,
Почитувачи на делото на Нада Гешоска,
Денес, на најголемиот празник на христијанството Божик, се простуваме од драгиот на македонското глумиште, нашата Нада.

Родена во Прилеп во 1930 година, својот прв настап на сцената како професионален актер го имаше на 26 јануари 1951 во родниот град, односно само една година по формирањето на Народниот театар во Прилеп. Таму настапуваше до 1958 во импозантен број улоги, во четириесетина најразлични дела и жанрови. Едноставно, Прилепскиот театар беше нејзиното театарско училиште, а таа беше негова актерка кога тој беше доминантен на македонското глумиште.

Од тој период се значајните реализации на Агнеса во „Ружа на ветровите“, Кручинина во „Без вина виновни“ од Александар Островски, Магда во „Вејка на ветрот“ од Коле Чашуле, Маргетичка во „Вучјак“ од Мирослав Крлежа, Елена Андреевна во „Вујко Вања“, потоа настапите во „Чест“ од Васил Иљоски, „Кралот на Бетајнова“ од Иван Цанкар, „Тартиф“ од Молиер, „Витез на чудесата“ од Лопе де Вега, „Мома без мирас“ и „Шума“ од Островски, „Еквиноцио“, „Монсерат“ и др.

Од родниот град дојде во Скопје, во Македонскиот народен театар, како оформена актерка, како столб на женскиот изведувачки ансамбл, без чие креативно присуство не можеше ни да се замисли некој посложен проект. Тоа е втората фаза од развојот на Нада Гешоска. Дојде во Скопје во почетокот на сезоната 1958/59, поттикната од желбата за уште поголема афирмација. Веќе на 6 ноември 1958 година се појави на сцената на Македонскиот народен театар во пиеста „Кузман Капидан“ од еминентниот драмски писател Васил Иљоски, во почетокот на 1959 настапи во „Шума“, а малку подоцна и во „Галеб“ од Чехов. Највисок

УЛОГИ: **НТ ПРИЛЕП:** Францка („Кралот на Бетајнова“); Ортензија („Мирандолина“); Агнеса („Ружа на ветровите“); Магда („Вејка на ветрот“); Кручинина („Без вина виновни“); Маргетичка („Вучјак“); Милка („Чест“); Мануела („Вистината е мртва“); Гурмишска („Шума“); („Монсерат“); Елена („Вујко Вања“), Јеле („Еквиноцио“), („Мамзел Нитуш“), („Роднина од Америка“), („Александра“), Фема („Покондирена тиква“); („Квеј Лан“), Магда („Пат во злосторство“), („Операција“); („Вообразен болен“), („Свет“); Графица („Витез на чудеса“), Огудалова („Мома без мираз“), Рина („Покојник“); („Тартиф“);

МНТ: Неда („Кузман Капидан“; Раиса Павловна Гурмишска („Шума“); Маша („Галеб“); Една жена („Протекција“), Мајката и Смртта („Крвави свадби“), Ана Марија („Смртта на губернаторот“, Жена („Ѕвездите се вечни“); Жената што бара група („Д-р“);

ДРАМСКИ ТЕАТАР: Раскажувач („Златото на кралот Мегамнон“); Жена („Принцот и просјакот“); Мајка („Скриена шапка“); Јулијана („Празникот на правдата“); Мајка („Сончева колона“ – монодрама); Жена („Бамји“); Доста („Богомилска балада“); Настасија („Злосторство и казна“); Агата („Самоил“); Хекуба („Тројанки“); една улога („Зборот дупка не прави“); („Ојленшпигел“); Лампита („Лисистрата“); Марга („Пештера“); Каролина („Ветерот во гранките на Сасафра“); Прва дворска дама („Магбет“); Графица

Матеја Матевски

ЗБОРОВИ ЗА ХЕКУБА

За Нада Гешоска

Од кога веќе стоиш така простум
на ридот од светлина
Од длабини ни иде длабочини
на помнежот
крикот на огнот плачот на зборот
Окото твое над полето на векот
хоризонтот на болката го шири
Каде се сега гласовите на децата
на исплаканите
Песната каде е
истечена
по урнатите вади на крвта
Од кога веќе стоиш вака простум
како клетва
на ридот на проклетата светлина
/ И реката нејзина во блажен лак
простува и тажи
сеејќи ги благородните речи
пред очите
на стаписаното време
што се повторува/

дострел достигна во Лоркините „Крвави свадби“. Се редат нови улоги, нови креации... Во МНТ настапуваше до 1964 година, кога со група актери замина во Младинско-детскиот театар, подоцна Драмски театар Скопје, каде што толкуваше голем број улоги, меѓу кои се настапите во „Богомилска балада“, „Сојуз на лажните светци“, „Злосторство и казна“, „Самоил“... Кон крајот на 1966 година триумфира во претставата „Тројанки“ во режија на Љубиша Георгиевски – за таа улога ја доби престижната награда „13 Ноември“ на град Скопје. Се редеа нејзините улоги во „Јас

Марлборо („Чаша вода“), Мадлена Бежар („Сојуз на лажните светци“); Гина („Нажалена фамилија“); Прва Жена („Богунемили“); Ветка („Свадба“); Ливија („Јас Клаудиј); Раневскаја Љубов Андреевна („Вишновата градина“), Режисер („Нарачана комедија“); Меланија („Егор Буличов и другите“), Мајката („Џинот“); („Ослободување на Скопје“); Васа Железнова („Васа Железнова“); Мајката („Крвави свадби“); Учителката („Учителката“ – монодрама), Мајката („Добра ноќ, мајко).

ЕСТРАДА 59: („Обрни се во гневот“); Султана („Лет во место“).

НТ Ј. Х. К. – ЏИНОТ“ – ТИТОВ ВЕЛЕС: Неда („Сердарот“).

ФИЛМ: „Под исто небо“, „Јад“, „Планина на гневот“, „Македонски дел од пеколот“, „Мементо“.

ТВ СЕРИИ: „Зандани, темни зандани“; „Илинден“; „Народна поезија“.

ТВ ДРАМА: „Лет во место“.

Клаудиј“, „Ослободувањето на Скопје“, „Нарачана комедија“, „Егор Буличов“, „Васа Железнова“, „Нажалена фамилија“, „Тил Ојленшпигел“, „Богу немили“, „Лисистрата“, „Ромул Велики“, „Чаша вода“... Ова е само еден можен пресек на она најквалитетното што го оствари Нада во Драмскиот театар во текот на цели 20 сезони. Настапуваше и на алтернативни сцени, како на „Естрада 59“ во „Лет во место“ во Домот на младите... Настапуваше на филм, во телевизиски серии, во програмата на телевизиската играна продукција.

Кога во мислите ми навира Нада, заедно со неа долетуваат и стиховите што ги кажуваше во претставата на „Тројанките“: „...Галеби, галеби бели, каде ли бевте години цели?“ Небаре Нада одлета по нив, на повторна средба...

Нада Гешоска има одиграно повеќе од 100 ролји. Во летописот на македонската современа глума таа ќе остане забележана како актерка со завидна психо-физичка кондиција која толкувала повеќе капитални улоги, но и како актерка која со голема професионалност се однесуваше во подготовката на т.н. „мали ролји“... Нада Гешоска импонираше со високата култура на сценскиот збор.

Мајчинството во интерпретациите на оваа наша актерка се издигнуваше до степен на култ. Таа покажуваше афинитети и кон филмот, радиото и телевизијата. Се ангажираше во монодрамата, во дуо-драмата, говорењето стихови и, воопшто, во уметничката литература. Но, сепак, останува констатацијата дека она што го реализира на драмската сцена има најголема тежина и најголема вредност, што значи дека остварувањата во театарот претставуваат највисокиот дострел во нејзиниот успех, нејзината највозвишена вертикала како драмски уметник.

Нада докрај остана силна, репрезентативна фигура, која на сцената не се среќава често. Кариерата ја започна сигурна во себе, цврсто чекореше, а животот го заврши достоинствено, како што впрочем и ѝ прилега на Нада.

Што е тоа што една актерка треба да даде повеќе од возбудата која успева да ја предизвика кај публиката, како што умееше и успеваше Нада со својот темперамент? Актерката Нада ги оваплотуваше туѓите животи, заборавајќи го својот. Таа беше идеалист во својата професија, а во моќта на тој висок човечки идеализам е сугестивната сила која зрачи од животот на сцената на омилените уметници и ја зголемува топлината со која, на пример, Нада Гешоска, ја остваруваше моќта на своите сценски ефекти. Таква душевна топлина ја карактеризираше Нада Гешоска, љубимица на публиката. Во тоа оро на актери-љубимци и на колегите и на публиката, се истакнуваше во својата генерација. Беше како доброволка за давање крв што ја излеваше од срцето докрај, не штедејќи се, со сета физичка сила на темпераментот богат со крв, како што штедро ја прелеваше до врвот со својата сила на вистинска добра волја. Тоа богатство на крв и добра волја ја создаде и кариерата на актерката Нада Гешоска и ја направи љубимица на публиката.

Најубавиот подарок и награда Нада ги доби на Стериното позорје во 1982 година од водителот на Тркалезната маса Милосав Мирковиќ–Буцо, кој на Нада Гешоска ѝ ги напиша следниве стихови:

Нема глумца док не роди мајка.
Ни глумице док не роди земља,
Нит' игре ако није хајка
од Севера па до Средоземља.
А твоје су мајке целим светом
македонску земљу посејале
ил' пелином, ил сунцокретом
да те жале и нека те хвале
као жарале што те свуда хвале.

Драга Надо,

Актерка на наубавиот и најмалиот кон-

шинеми на свешоми – сценаша.

Од тебе не се делиме и не се разделуваме, бидејќи во твојата уметност продолжуваат да живеат и да творат актерите во твојата голема артистичка фамилија во Прилеп, во Македонскиот народен театар, во Драмскиот театар и сите други актери во Македонија и светот.

Драга Хекуба, госпоѓо Нада,
Другарке наша,
Присутни на овој тажен собир,

Многупати Нада Гешоска ја наградувавме со аплауз: Ве молам, и по оваа нејзина последна улога, да ја испратиме со аплауз!

Тодор Кузманов

Интервју со Снежана Стамеска

Снежана Стамеска, првенка на Драмскиот театар од Скопје, е еден од добитниците на Наградата „11 Октомври“ за 2002 година. По тој повод таа се осврнува на својата актерска кариера, посебно на ролјите кои се причина за некоја награда – во смисла да ја добие или да ја одмине. Театарска академија завршува во Белград, по што од 1971 г. станува член на ансамблот на Драмскиот театар од Скопје, каде што и сега работи.

◆ *Наградите се биографија на актерот?*

С.С: Да. Наградите се она што останува. Критиките се чуваат, па не се дочувуваат... хартијата пропаѓа, особено ако не се грижиме доволно. Пишаниот збор во некоја книга, која се купува или не, исто така е тука, но... Тоа понекогаш те весели, другпат – не! Наградата, напротив секогаш те весели и секогаш е дома, во некоја витрина, пред тебе за цел живот...

◆ *Кога, како и зошто се определивте за професијата актер?*

С.С: Првпат в театар ме однесе мајка ми на една претстава во театарот „Бошко Буха“ во Белград. Јас, инаку, растев во Белград во времето на почетоците на Југословенската федерација... Потоа, си спомнувам, нешто рецитирав в училиште, па бев член на разни секции, играв балет, фолклор... Кога имав 16 години, влегов во Домот на градежниците каде што работеше аматерски театар... А, да! Пред тоа, на 14 г., сакав да бегам од дома, зашто некој ме излажа дека во Сараево имало средна школа за актери, па мајка ми ме попишмани. Се договоривме да завршам гимназија, па ако сè уште сакам, тогаш ќе ме пушти на академија. Во меѓувреме сакав да студирам и индустриска психологија, па ориенталистика, сè некои чудни науки ме интересираа. На крајот, сепак ѝ се вратив на првата љубов и отидов на Академијата за театар, филм, радио и ТВ во Белград.

◆ *Не ја љубите многу формалноста?*

С.С: Да. Секако. Еднаш некој ме праша дали глумам приватно, а јас реков: Зошто да глумам приватно, кога не глумам ни службено? Секогаш се трудам во ликовите кои ги играм да најдам, прво, нешто што ми е заедничко со ликот и тоа на некој начин ми е појдовна точка во градењето на ликот. Потоа ги барав различностите, оти имав еден период во кој ликовите беа слични и се повторуваа. На крајот, станав цар за молчење. За да ги побијам сите оние тврдења дека на сцена најдобро молчам, јас ја направив монодрамата „Пауна“ во која само зборувам и зборувам...

◆ *Каде вашиот актерски сензибилитет доаѓа до најцелосен израз?*

С.С: Без воопшто да размислувам, тоа е Чехов и ролјите во неговите дела. Милион пати сум кажала и пак ќе повторам, дека Чехов пишувал за мене без да ме знае и без да биде свесен за тоа... Чехов го чувствувам во дамарите и мислам дека сум токму чеховлевски тип без оглед што сум Јарец во хороскоп. Кај Чехов има многу самотија и има многу надворешни влијанија врз ликовите... Едноставно, Чехов многу го сакам, го чувствувам, дури не знам ни да ја објаснам каква се таа љубов и тоа разбирање што ме врзува со овој автор.

◆ *Актерот се идентификува со ликот, но мора да биде и различен од него?*

С.С: Па, да. Во спротивно Отело би требало навистина да ја убие Дездемона, ако сосем се идентификува /

се препушти на улогата. Зборот ми е за тоа дека сè што правам на сцена, тоа го правам свесно, а не несвесно, мислам тоа доближување до ликот. Освен тоа, додека го правиш ликот поминуваат два месеци. Значи, има и некоја дистанца. Свесна дистанца. Тоа е нормално. Но, она што првично го чувствувам за ликот, на првото читање, тоа се надградува, не се брише. За мене останува како најважна таа прва средба меѓу мене и ликот. Потоа, се бараат нијансите. Зошто нешто би било токму вака, а не онака и сл. на тоа? Секогаш има и нешто друго, поинаку, подобро. Јас лично сакам нежни ексцеси, така да ги наречам. Мразам вообичаени решенија. Барам нешто ексцентрично. Еве, и кај Чехов се случуваат токму ексцентрични сцени, настани, односи и зошто тоа да остане незабележано?

◆ *Глумата е ефемерна – мигновена уметност. Има ли компензација за тоа?*

С.С: Па, тоа е факт. А сатисфакција е можеби наградата. Прво, компензација е ако салата е секогаш полна, тоа е доказ дека нешто добро си завршил и публиката сака тоа да го гледа. Има и сјајни претстави, кои пак публиката не сака да ги гледа, што значи таму нешто не се случило како што треба. Претпоставката е дека ако многу луѓе ја виделе претставата и само мал дел од нив ја запаметат, значи дека си оставил трага како актер; тоа понатаму значи дека се продолжил векот/траењето на еден лик, на твојата работа. Потоа, аплаузот, исто така, покажува колку нешто се допаднало. Тоа, конечно е награда за еден труд. Колку нешто изгледа полесно, толку е потешко. Луѓето често знаат да кажат: *А, лесно ви е вам на артистите! Вие се забавувате, орн-орн, јаринја!* Многу е тешко! Најтешко, пак, е да направиш комедија во која се чини дека се забавуваш. Стравично многу концентрација треба, стравично многу внимание и кон партнерот и кон дејството, затоа што сè може да се случи на сцена, да се запре мозокот, особено кога е во прашање стихувана пиеса. Тоа е ужасно! Особено кога станува збор за комедија на карактери. Ти си всушност многу тажен и несреќен и сè треба да направиш да биде смешно, тоа е многу тешко... понекогаш ми е жал... еве, да речеме „Сили во воздухот“, тоа е претстава која јас многу ја сакам... многу се смеше народ на таа претстава, а приказната е многу тажна. Тоа ме потсетува на она дека најмногу се смееме на гробишта, на мртовец, на такви настани. Тоа е затоа што во такви ситуации си многу нежен, многу ранлив... И веројатно се смееш за да се одбраниш! Се смееш за да не плачеш, да не ридаш!

◆ *Самочувството на актерот?*

С.С: Лаже тој што вели дека не знае кога е добар, а кога не, односно можеби некој и навистина не знае. Тогаш тоа не го почитувам.

◆ *Актерот постои за еден миг на сцената?*

С.С: Да. Апсолутно. Ако само еден човек забележи таму некаде во заднината некој трепет – тогаш функцијата е извршена. Ете, тоа е мојата работа. Не кога сум напред и кога говорам, туку кога сум таму некаде назад и кога таму нешто се случи и тоа биде забележано макар и од само еден гледач, тоа докажува дека мојата актерска моќ е голема. Човек кој мисли додека стои на сцената и ги чувствува сите тие работи и знае што прави. Затоа велам дека добриот актер знае кога е добар!

◆ *Кои улоги ги сметате за посебно важни во кариерата?*

С.С: Еве, да зборуваме за тие ролји кои ми донеле некакви награди. Првата е Мавља, правена по една новела на Горки и снимена во 1968 год. Јас бев страшно среќна што сум во Охрид, затоа што во тој мај 1968 се случуваа многу интересни работи во Белград. Тогаш имаше студентски демонстрации, а јас никогаш докрај не разбрав што всушност се случи тогаш, токму затоа што не бев таму; таа награда, прво, многу ја сакам затоа што бев студент и затоа што ја добив во една страшно, страшно силна конкуренција. Тогашни добитници на награди беа Стане Север, Љуба Тадиќ, Мира Ступица, Ана Карикќ и јас. Јас – едно пижле од Академија, а отпаднаа тогашните ѕвезди Милена Дравиќ, Неда Спасоевиќ, Ружица Сокиќ... кои секогаш беа наградувани на филм, на ТВ и на театарски фестивали. Тоа за мене беше навистина голема сатисфакција, дури и тогашниот директор на ЈРТ, не си спомнувам на неговото име, за мене тогаш рече дека „сум свеж ветрец на Југословенската телевизија”. Е. па, мислам дека тоа никогаш нема да го заборавам. Бев млада и недообучена... Многу години потоа се случи претставата „Ослободување на Скопје“, во 1975 чинам беше премиерата, а во 1978 на МЕС јас добив награда. Се сеќавам, беше април и ми се јави тогашниот директор на Драмски, Ристо Стефановски, со зборовите: „Ајде, подготви се, доаѓам со кола по тебе.“ Изненадена, го прашав: „Зошто, каде ќе одам?“ „Па“, вели, „во Сараево, доби златен венец! „А бе, Ристо“, му велам, „да не ми правиш, априли-лили!“ За жал, за таа награда ниту домашната критика ме спомна, ниту стана збор на тркалезната маса – како да не сум играла во претставата. Тој „Златен венец“ си го светкам одвреме-

навреме! По десет години, пак ми се случи една награда – 1988, а во меѓувреме не ми се случи Октомвриска награда за улогата на Мери Тајрон, не ми се случи Окомвриска за „Сили во воздухот“, не ми се случи дури ни наградата „Актер на годината“ на ревијата „Екран“ за ролјата на Шина, која исто така многу ја сакам и ако по нешто ме памети оваа македонска публика, тоа е сигурно по Шина која ја направив некаде 1984/85; потоа Октомврискатa награда не ја добив ниту за „Зојкиниот стан“, но затоа тогаш од „Екран“ бев прогласена за актер на годината во 1986 (значи, се поправија за 1985); во 1988 за улогата во „Сили во воздухот“ ја добив Стериината награда... Од преангажираност не бев лично да ја примам. Инаку, „Сили во воздухот“, како и пред тоа „Ослободување на Скопје“ е оној пат на учење на молчењето на сцена за коешто зборував...

◆ *„Војдан Черноџински“ – Прилеп?*

С.С: Имам таму награда за „Срекна нова 49-та“. Дури тројца од оваа претстава бевме наградени, Кирил Ристоски, Ненад Стојановски и јас.

◆ *„Диво месо“ – единствено Вие игравте и во двете верзии?*

С.С: Па, јас онаа првата верзија многу ја сакам затоа што таа ни беше некаков „бум“ во цела Југославија и одеше на многу фестивали; и втората верзија направи своевиден „бум“, и таа беше на многу фестивали; тука имам мала улога, но сеедно, се чувствувам како нејзин здрав елемент. Инаку, на почетокот бев скептична, не сакав да играм, па бев лута оти играм машко, па потоа сè се смени, се дружев и им помагав на помладите колку што можев!

◆ *Драмски се реновира од покривот, а што станува под покривот?*

С.С: Е, тоа е нешто што стравично ме нервира. Мислам дека директор на театар воопшто не е политичка функција. Директор е некој што го сака театарот и што сака да направи нешто за театарот и кој сака актерите да ги искористи најдобро што може. Да се прават добри претстави, да се организираат патувања за да не останеме затворени во оваа наша мала државичка, туку да нè види и некој друг затоа што ние тоа конечно и го заслужуваме. Македонија навистина има прекрасни актери, верувајте ми, затоа што јас многу сум патувала и сум гледала многу претстави. Освен во Австралија, сум била на сите други континенти и врз основа на тоа тврдам дека имаме прекрасни актери кои заслужуваат да бидат видени и во некои други средини, особено во западноевропските. Многупати се покажало дека во тие средини, и покрај незнаењето на јазикот, нè следат внимателно и фантастично нè поздравуваат. Тоа, на пример, ми се случило со „Платонов“, со „Диво месо“, со „Јане Задрогаз“ и одговорно тврдам дека јазикот не е никаква бариера за добра претстава, затоа што се разбираат чувствата кои ги носиш и è ги предаваш на публиката. Така сите рамки се прескокнуваат.

◆ *Значи, првите луѓе во театарот не треба да се менуваат по политички клуч?*

С.С: Апсолтуно, не! Не! Сега, ВМРО загуби, па Сенко ќе оди, како кога Демократска алтернатива се повлече од власта, па беше сменет Димитар Станковски. Мислам дека тоа е многу лоша политика и дека со тоа се уназадува театарот. Еве, да речеме, Сенко си почнал некоја програма, се направи покривот, се направи фоајето и сега ќе дојде некој друг директор кој можеби не стои така добро со министерот за култура и кој нема да ургира во Министерството за финансии за да се доправи она што треба, како Малата сцена, гардеробите итн. Најверојатно, Сенко си направил и некој репер-

тоар за 2002/3 год., преговарал со режисери и сл. на тоа, а сега доаѓа некој и ќе му соопшти на човек од Љубљана, Загреб, Белград... не е важно од каде: Пу, пу, не важи... Е, не може така. Тоа не е в ред! Со такви чести промени само назад оди театарот. Не станува збор за тоа дали јас го сакам човекот или не, јас го сакам театарот и ако Сенко добро работел во изминатава година и пол-две, тогаш да остане и да си го заврши кругот, ако не повеќе.

◆ *Наградувањето на актерите?*

С.С: Ах, веќе ми здодеа да повторувам колку сме ние 13-то прасе во ова наше општество. А пред 10 г. не беше така. Мене ми е жал за младите актери. Имаме прекрасни млади актери кои многу работат и сакаат да работат, а се затворени во овој тесен круг и имаат многу мали шанси за ангажман. Еве, јас кога влегов в театар се подготвуваа по 12 вечерни претстави, 4 детски, а работеше и Малата сцена... Значи, се подготвуваа околу 20 претстави годишно со 25 актери. А сега, сега сме 35-40 актери, а се подготвуваат 8 претстави годишно. Тоа е страшно. Ако ти се вдаде оваа сезона да играш една главна улога, очекувај дека втора можност ќе ти се укаже по 5–6 сезони. Ако не одиграш 3–4 ролји во првата сезона, ќе заборавиш што си учел.

◆ *Пред неколку сезони како да се самоорганизираа и настанаа неколку, т.н. феминистички претстави?*

С.С: Не. Напротив. Јас мислам дека тоа се многу машки потези. Не се воопшто феминистички, иако стануваше збор за жени. За жал, во театарот најчесто жените имаат најмногу „мадиња“, тоа, нека ми извинат читателите, е театарски жаргон и нека не се потресуваат. Тоа е факт дека најреволуционерните, најдемонстративните, најмашките потези ги направиле жените во театарот. Па, еве, пред неколку месеци упаднавме во „Мала станица“. Тогаш (пред неколку сезони) бидејќи Чоревски (Благој) тврдеше дека жените по 40-тата година нема што да бараат в театар, а ние сите гледаме во филмската продукција од САД и др. дека, на пример, Мерил Стрип, почна кариера на 40 и првите филмови ѝ ги донесоа и првите оскари, што значи дека токму 40-тите години се оние кога жените можат и тоа како да создаваат, да играат и тоа опус од 10 години помлади до 10 години постари, значи период од триесет години. Е, Чоре тврдеше дека нема текстови за жени, па ние си најдовме текстови, и тоа за жени во 40-тите и си најдовме режисер-жена и така се појавија „Дамите од Аламо“ кои имаа фантастичен одек кај публиката, која по претставата сакаше да се дружи со нас, да нѐ чести, да разговара... Од тој тип беше и претставата „Игранка во времето на Лунаса“ од Брајан Фрил, за која ми е жал што не ја играме веќе. Таму исто така бевме пет жени... Звездана Ангеловска ни го расипуваше просекот. Режисер беше Александра Ковачевиќ, а за текстот можам да кажам дека беше во прашање еден ирски Чехов.

◆ *Беше и 27. МОТ. Го следевте ли?*

СС: Ако јас не го следам Фестивалот, тоа значи дека управата на МОТ воопшто не ја интересира дали македонските актери ќе дојдат или не. Мислам, дека ако не на сите актери, барем по сите театри се понудат по неколку бесплатни билети – за сите претстави ќе се најдат заинтересирани. Мислам дека има што да се види, но јас од „ојлевци-дојлевци“ не можам да влезам, а платата ми е толку мала што не можам да си дозволам луксуз да купувам билети за десет или повеќе претстави, односно половина од платата да ја дадам за влезници.

◆ *Во тек е смена на владејачката гарнитура. Што би му порачале на новиот министер за култура?*

С.С: Ох! Со Ганка (Самоиловска–Цветанова) имав некои препукувања околу „Мала станица“ и претставата „Претседателките“, меѓутоа многу ја почитувам бидејќи таа направи нешто во културата – се копаше, се реставрираше, нешто се поправи и се санира (бев во Охрид и ги видов Плаошник, Амфитеатарот, Самоиловата тврдина...) и многу се потресов кога на Плаошник низ едно стакло видов темел поставен во 4 век, а тоа за мене како Македонка е многу значајно, затоа што сведочи дека на оваа почва живеел народ од кој ние потекнуваме, значи ова не е модерна држава создадена во 1941 или 1991 или 2001 итн., туку држава која постои со векови наназад. Меѓутоа, одлично е што се посвети на камењата, но мислам дека мора малку да се посвети и на луѓето... многу луѓе живеат од и во културата, независно дали се културни или не. Мислам, крајно време е да се посвети повеќе внимание на луѓето што живеат од културата и се залагам за континуитет и повеќе сметка да се води за живите. Никако не смееме да заборавиме дека културата е нашиот пасош за Европа. Ние сме постари од Франција, зошто ѝ се додворуваме, нека ни се додворуваат тие нам. Дајте да им покажеме дека сме подобри, повредни, постари, позначајни....

Тодор Кузманов

Разговор со актерот Митко С. Апостоловски

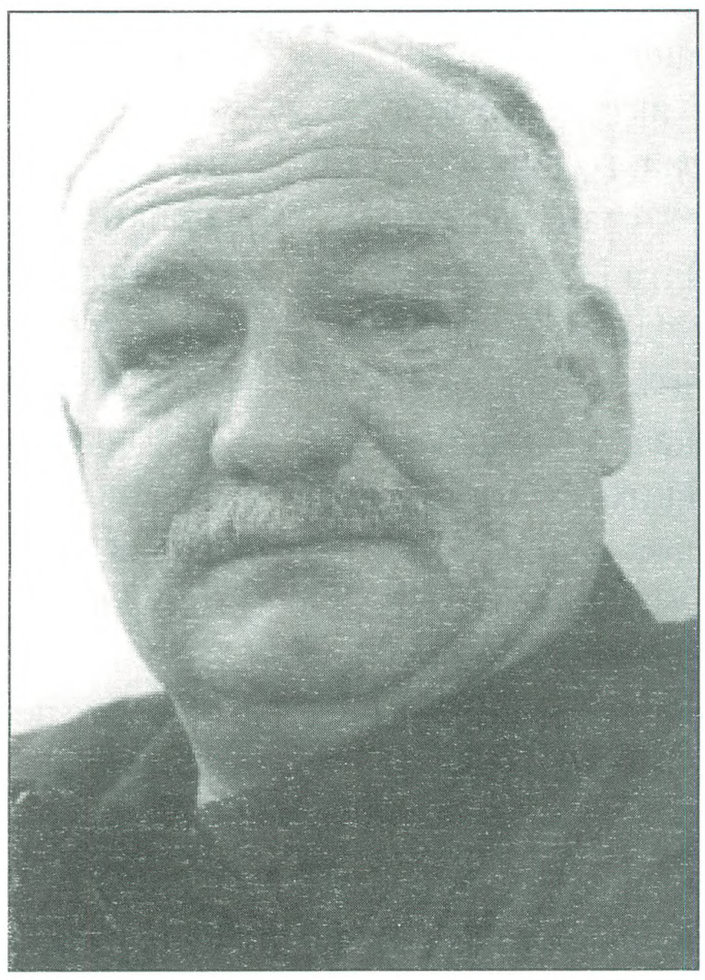
На Десеттиот фестивал на камерен театар „Ристо Шишков“ што се одржа во Струмица во септември 2002 година, единствената награда за најдобро актерско остварување му припадна на актерот Митко С. Апостоловски, член на Драмскиот ансамбл на Битолскиот театар за улогата на Дидро во претставата „Развратникот“ од Емануел Шмит во поставка на Красимир Спасов. Така, тој стана десеттиот по ред добитник на ова престижно актерско признание што го носи името на еден од великаните на македонската театарска сцена, Ристо Шишков.

◆ *Наградата ја добивте на Десеттото јубилејно издание на Фестивалот во Струмица во услови на силна конкуренција и по квантитет и по квалитет?*

М.А.: Јас сум учесник и на Првиот фестивал на камерниот театар во 1993 година со претставата „Гејм овер“ на Кумановскиот театар, а и уште неколкупати потоа. Се согласувам дека годинава конкуренцијата беше особено силна. Јас овојпат доаѓам со претстава и лик кои се правени мошне сериозно и со силни актерски и режиски заложби, се разбира, но ете, среката ми беше наклонета, или, како што истакнаа членовите на жирито во прашање биле нијанси кои пресудиле за тоа кому да му припадне наградата...

◆ *Каде е местото и значењето на ролјата на славниот француски филозоф Дени Дидро од претставата „Развратник“, за која ја добивте наградата во вашиот сериозен актерски багаж?*

МА: Сигурно таа зазема истакнато место. Кога станува збор за комедии, имам чувство дека тука како да ми недостига самодоверба. Оваа претстава може да се стави во жанрот на комедијата, но сепак мислам дека начинот на кој ја водам таа ролја е доста сериозен. Комични се веројатно само ситуациите во кои запаѓа Д. Дидро од причина што тој сака да ги спроведува сопствените софизми, а тие се такви што секогаш се на негова штета и ситуацијата во која запаѓа е навистина смешна. Но, јас се раководев по линијата дека ролјата мора да се работи сериозно, од почеток до крај. Тоа е ролја која е обемна како според текстот, така и по валерите кои ги носи. Токму затоа, повторувам, дека оваа ролја ја вбројувам во моите сериозни ролји.



◆ *Дали лично го познававте патроното на ФКТ, актерот Ристо Шишков и дали сте имале некои релации – соработка со него?*

МА: Во далечната 1973 година, пред да се запишам на Факултетот за драмска уметност во Скопје, работев професионално во Битолскиот народен театар. Следната 1974 година го положив приемниот испит и се запишав на ФДУ. Татко ми, тогаш, иако неволно, ме праша: „Добро, ајде ако веќе сакаш да бидеш актер, нека биде, но кажи ми како кого би сакал да бидеш?“ Иако во животот немам идоли, сепак треба да се имаат некакви ориентири, па во таа смисла му

одговорив дека сакам да бидам актер како Ристо Шишков. Можеби и приватно понекогаш сум се однесувал како него, не знаејќи ги неговите интимни пространства, но сепак актерскиот опус го насочував онака како што верувам дека и самиот Ристо Шишков би го насочил. Не ги одбирав улогите, туку тие ме одбираа мене. Никогаш во животот не ми се случило да одбијам некоја улога, освен во еден случај, што е впрочем исклучок. Мојата релација со Шишков беше нарушена кога во 1981 година во претставата „Лет во место“ во Кумановскиот театар требаше да имаме една заедничка сцена со него (тој го играше Евстихија, а јас Кајмакамот, но таа сцена заради должината на претставата режисерот Димитар Станковски ја исфрли, за моја голема жал. Значи, не сум имал со него заеднички сцени иако сме работеле во исти проекти. Мислам, сепак дека и тоа искуство е доволно, дека воопшто сум бил во иста екипа со еден таков бард како Ристо Шишков.

◆ *Што е тоа што Ве одведе во храмот на божицата Талија, односно кажете ни нешто за Вашите почетоци?*

М.А.: До храмот на божицата Талија треба да има добри игумени. Еден таков игумен, имено во Битолскиот театар, беше еден велешанец, за жал одамна починат, мојот прв учител и воведувач во театарот, човек којшто ме задолжи секогаш со огромна сериозност да пристапувам во креацијата на ролјите кои ги играм, тоа е господинот Владимир Гравчевски. Нему не само што му ги должам моите почетоци во Битолскиот театар, иако со своите 18 години јас не влегов како статист, туку како професионален актер. Во тоа време во Битолскиот театар, играа, го водеа, па ако сакате и „чиноначалствуваа“ гранд-актери од типот на Ацо Стефановски, Олга Наумовска, Љубиша Трајковски, Јосиф Јосифовски и една огромна група други актери коишто во македонски рамки го носеа бајракот и важеа за грандиозни актери. Тука мислам и на Петар Стојковски–Бабец, Јоана Поповска со кои и денес играме заедно и одлично се разбираме. Од 1973 год. досега мислам дека имам остварено некаде околу 130–140 ролји. Немам прецизни податоци, но мислам дека 60–70 од нив се остварени на сцената на Кумановскиот театар.

◆ *Колку време минавте во Кумановскиот театар?*

М.А.: Па, петнаесет години. Од 1980 до 1995 година. Но овој период е малку индикативен. Со Кумановскиот театар во 1993/94 г. имавме ѕвездени мигови и јас тогаш ја добив престижната награда Актер на годината на ревијата „Екран“ (за улогата на Фезлиев во „Црнила“), а еве сега со друг театар (Битолскиот) добивам уште една престижна награда – „Ристо Шишков“. Во секој случај, сакам да истакнам дека во Кумановскиот театар бевме една одлична екипа која ја водеше, според мене, одличниот режисер Сашо Миленковски и кој навистина знаеше да направи селекција во однос на репертоарот и поделбата на ролјите. Од тоа време се претставите „Гејм овер“, „Антигона“ од Душан Јовановиќ во режија на Ленка Удовички, „Црнила“ од Чашуле во режија на Љубиша Георгиевски....

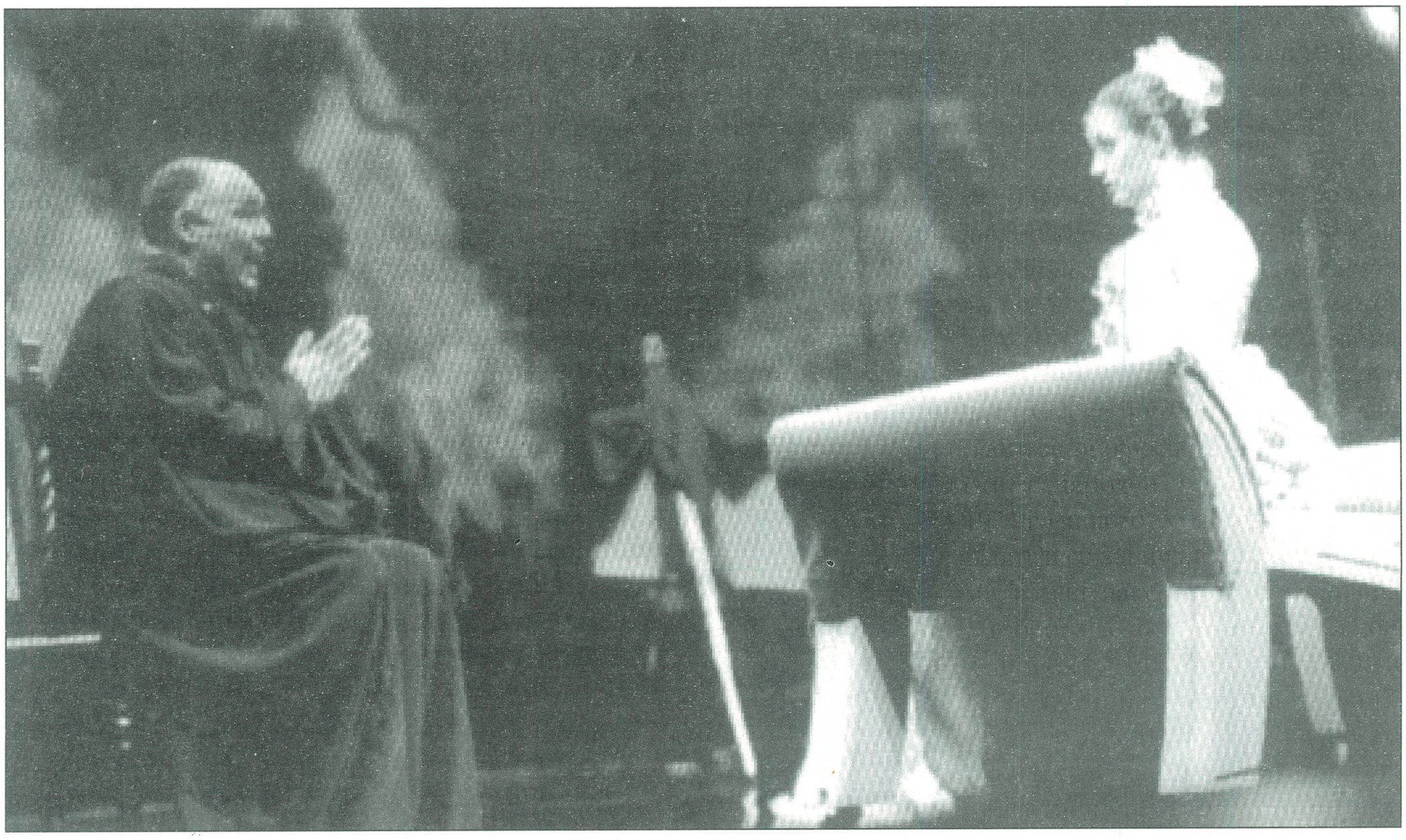
◆ *Зошто отидовте во Кумановскиот театар, а по 15 години се вративте во Битола? Дали тоа беше резултат на ваш творечки немир, барање предизвик?*

МА: Тоа е повеќеслојно. Прво, кога го урнаа стариот Битолски театар, не можев да се помирам дека во еден град којшто има една огромна традиција се дозволува луксуз да урне една институција која им пркосеше на сите можни временски и политички непогоди. Имав чувство дека урнаа огромен дел од мене. Не можев да се помирам со сето тоа и имав директни кавги со тогашните челници во Битола, дојдовме до ситуација или тие или јас, и тие, се разбира, беа побројни и јас морав да заминам – што и го сторив. Изборот беше бегство. Се обидов да најдам друг простор надвор од Македонија каде што ќе ги остварувам своите актерски заложби. Го одбрав Ниш, каде што директор во тоа време беше еден мој драг пријател, Миодраг Стаменковиќ, кој дипломира и докторира македонска книжевност во Скопје. Но, ситуацијата во Ниш беше таква што не можев да останам подолго. На враќање за Битола застанав во Куманово да се напијам кафе, и тоа траеше 15 години. Се сеќавам, во тоа време директорот Томислав Спасовски ми понуди сè што можеше да се понуди како услови за да останам во театарот, меѓутоа не успеавме да направиме нешто позначајно. По затворањето на Кумановскиот театар јас бев триесетина месеци без работа затоа што не отидов во Домот на културата кај другите мои колеги. Не сакав да бидам само на платен список, сакав да работам. Тогаш станав новинар, водител на ноќна програма на

радио и режирав некои добротворни приредби... Потоа, по барање на Сашо Миленковски, се вратив во театарот, но со намера да бидам само хонорарец. За моето враќање се заложи и тогашниот министер за култура Ѓунер Исмаил. Потоа се случија тие ѕвездени мигови и на Кумановскиот театар и лично мои. Во тој момент почуствував дека тоа е веќе тесен простор за мене. Што сега? Го известив директорот Томислав Спасовски дека сакам да си заминам, притоа без да имам готова одлука за тоа каде би одел или едноставно би бил слободен уметник. Во меѓувреме Благоја Стефановски (директор на Битолски театар), кој како добар волк знае да намириса нѕкои работи, ја нассти мојата жслба и прилично жестоко реагираше барајќи да се вратам во Битола. Таа куќа за мене, веќе реков, е како највредна круна во ова театарско поднебје која собира скапоцени камења. Така, било пишано јас да се вратам и токму со Битолскиот драмски ансамбл да ја добијам, според мене, една од најзначајните актерски награди кај нас, наградата „Ристо Шишков“. Да се биде лауреат по името Шишков, значи да се доближи човек до оние незгасливи ѕвезди во смисла на квалитет на актерско опстојување, а не само популарност.

◆ *Глумата е проклета професија, мигновена уметност која порано често се поврзуваше со боемштината која кај младите генерации како ѓа се губи?*

МА: Точно. Јас ја имав можноста, ако можам така да се изразам, да бидам во друштво со најголемите боеми. Тоа беа Ацо Стефановски, Љубиша Трајковски, кој беше една легенда; јас бев прилично млад кога дојдов в театар, но чувствував дека бев пожелен во нивно друштво од проста причина што знаев да боемствувам, знаев да лудувам, па да правам и глупости, нормално. Горан Стефановски, на пример, го цитира татка си и дел од прилепските актери кои знаеја да речат, „Ебати пиењето ако не направиш притоа некоја глупост!“ Но, во сите тие лудувања, глупости и егзалтации најдоброто беше тоа што ние наоѓавме начин и принципи да се дружиме, да соработуваме, а сето тоа да биде зачинето со една бескрајно убава боемија. Имено, тука царуваше духот, духовноста. Ракијата или виното беа некакви слободни придружници, а не движечка сила. Вистинската движечка сила беа тие стари господа од коишто јас знаев и „да украдам“ по нешто и да им се придружам. Времињата се менуваат. Последните боеми во Битола веројатно се Мит-



Сцена од „Развратникот“

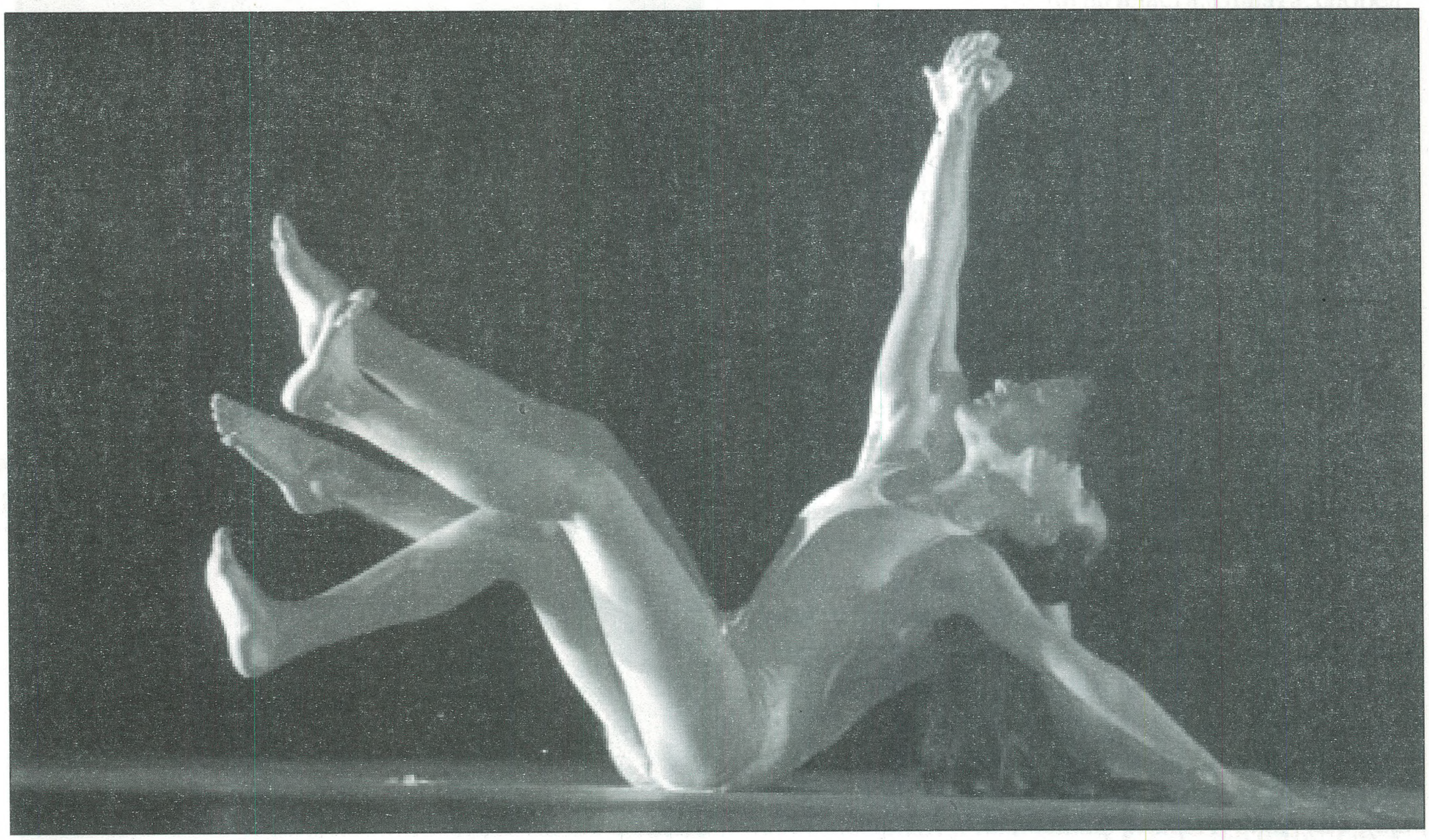
„Лебедово езеро“, „Pas de quatre“ – Пуни, варијации во „Дон Кихот“, солист во Розовиот валс од „Оревокршачка“ и др. *„Сонувам еден ден да одам на усовршување во некој од светските балетски центри, сонувам еден ден да бидам Одета, Одилија, Жизел, Есмералда“* вели Ивана. Сонот на Ивана започна да се остварува. Таа во моментов се ноаќа на едногодишно усовршување во Киев – Украина.

Наташа Николова има веќе осумгодишно работно искуство на Скопската сцена. Родена е на 23 мај 1976 година во Скопје. Нејзиниот татко, како воено лице добива прекоманда во приморскиот град Сплит, каде што Наташа го минува детството: „Балетското студио во Сплит го посетував уште од 6-годишна возраст. Беше во мода да се учи балет така почнав и јас но, подоцна балетот го засакав многу. Кога се вративме во Скопје, имав среќа да се запишам во МБУЦ каде што се стекнав со средно балетско образование во класата на искусниот проф. Ѓурѓица Јовановска. Оваа промена во школувањето на почетокот ми беше малку тешка, но подоцна добро ми одеше“ вели Наташа.

Со својата мошне допадлива балетска фигура веднаш го привлече вниманието. Харизматичноста со која зрачи ја прави нејзината личност посебна или специфично убава. Пркосниот карактер, како нејзина карактеристика во склоп со интелегенцијата која ја поседува, и помага да ги оствари своите успеси. Само за четири години ја совладува техниката на прсти и матурира со pas de duex-то од чин на балетот „Жизел“, кој претставува ретко тежок кореографско-технички дел.

Наташа Николова во „Дон Кихот"

Поради среќниот склоп на особености кој таа ги поседува: благодарна висина, убава визуелност, музикалност, техничка подготвеност, како и брзо перципирање и учење на кореографијата, во редовите на Балетскиот ансамбл Наташа лесно се снаоѓа и танцува сè, од класични партии преку карактерни до модерни, секаде забележливо успешна. Бројните улоги кои Наташа ги има толкувано се Мирта во „Жизел“, pas de trois во „Лебедово езеро“, „pas de quatre“ – Пуни, Ѓулнер



Наташа Нікололова и К. Павлов во „Песни за љубовта и смртта"

во „Корсар“, Констанца во „Златното перо“, улична девојка и пријателки во „Дон Кихот“, дуети во „Песни за љубовта и смртта“, дует во „Силијан повторно лета“, како и модерните проекти „Бесконечно движење“, „Леди Магбет“, „Тутуноберачите“ и др.

Мирта, кралицата на вилите од II чин во балетот „Жизел“, Николова ја толкува наполно одговорно, технички и стилски комплетно. Нејзините убави раце беа во функција на лирското обликување на ролјата, поради што ликот на Мирта беше во убава креација на Наташа.

Ѓулнар, втора женска ролја од балетот „Корсар“ , чија поставка претставува стилизирана кореографија, обоена со ориентални и модерни елементи, за Наташа беше голем но, успешен предизвик.

Највпечатлив настап на Н. Николова беше дуетот К. Павлов, од балетот „Песни за љубовта и смртта“, во модерна кореографија на познатиот Милко Шпаренблек. Нивната високо харизматична игра беше вистинско задоволство. Млади, убави, со уиграни и сплотени движења и наполно совладан модерен стил, го изведоа љубовниот дует со порака „животот е вечен“. Ова беше интерпретација која се памети.

Последна креација на Николова беше Пар борба – дует од балетот „Силјан повторно лета“ во кој настапи импресивно, потпомогната од партнерот Т. Ристовски. Наполно доловениот стилско-кореографски израз со манир на харизматична уметничка женственост беше главна карактеристика на нејзината игра.

„Го сакам модерниот балет, го чувствувам и сакам да стане моја идна определба. Многу жалам што ме зафати период во кој границите се затворија, тешко се излегува надвор од земјата, ретко се случуваат можности за семинари, натпревари и гостувања во други балкански средини. А мене ова ми е толку потребно. Би сакала еден ден да ја толкувам ролјата на Кармен, од истоимениот балет и верувам дека оваа желба ќе ми се оствари, а дотогаш ми преостанува работа во скопскиот балет и прошетките со син ми Марко“ вели таа.

Минувајќи низ театарските ходници, паѓаат в очи бројките на актерските гардероби, како и нивните имиња, залепени на вратите под броевите. Во гардероба со број 70 се читаат имињата на двете Марии: млади, талентирани и надежни балерини кои за кратко време забележаа успех со значителен и впечатлив репертоар.

Зодијачкиот Близнак е карактеристика на **Марија Кичевска**, родена во Скопје во 1981 год. Нижо и средно образование завршува во МБУЦ „Илија Николовски-Луј“, во класата на проф. Душка Градишки, која нејзиниот талент го развива, образувајќи ја и подготвувајќи ја прво за прием во Државното балетско училиште на Grand Opera во Париз, каде што се школува некое време, а подоцна и за прием во МНТ. Систематичноста во работењето и талентот кој го поседува, ѝ овозможуваат уште во средношколските денови да подготви значајни и сложени балетски партии, делови од балети: „Македонска повест“, „Заспаната убавица“ – pas de duex на Сината птица, „За непознатиот“ – девојката, како и pas de duex од балетите „Корсар“ и „Есмералда“. За потребите на овие сложени балетски делови добива за партнери играчи и солисти професионалци од Скопје, Софија и Тирана. Нејзината убава игра беше видена и на сцените на други балетски куќи во Варна, Софија и Тирана, каде беше мошне позитивно оценета.

Балетската кариера ја започнува со впечатливи солистички интерпретации: „Жизел“ – pas de duex од првиот чин, „Златното перо“ – Папагена, „Шопенијана“ – мазурка, „Песни за љубовта и смртта“ – дует на младоста, „Лебедово езеро“ и „Корсар“- pas de trois, главна солистка во „Аида“ , како и насловните ролји во балетите „Снежана и седумте џуџиња“, „Симфонија“ – Бизе, „Дон Кихот“ и „Оревокршачка“.

Овој репертоар М. Кичевска го постигнува за околу три години, што зборува за молскавичен скок на талентот.

Критиката во весникот „Вечер“, за нејзината Китри во балетот „Дон Кихот“ ќе рече:

Марија Кичевска во „Вечер на романтичен балет”

М. Јосифовска, М. Кичевска, О. Боев и Н. Никололова во „Pas de quatre"

„Севкупноста на балетската физиономија што ја карактеризира Кичевска ѝ овозможи навистина лесно и успешно да ја оствари ролјата. Нејзината Китри беше стилски и драматуршки навистина одлично изведена. Таа владееше со сцената и убедливо нè водеше низ приказната на сценариото. Непосредноста, шармот и музикалноста зрачеа и силно допираа до нас", додека во критиката на истиот весник за ролјата Клара во „Оревокршачка" пишува:

„Кичевска направи успешен континуитет меѓу двете Клари. Едуцирана со совладана техника на класичниот балет, постигна голема сигурност во играта, која пак е збогатена и од атрактивните предиспозиции и култивирана визуелност. Внимателно обликуваниот лик, харизматично премина од сцената до публиката, која топло ја доживеа и ја поздрави".

Како потврда за зборовите *молскавичен скок на талентот* е фактот што на Меѓународниот балетски фестивал во Варна (Бугарија), кој се одржа во јуни 2002 година, учествуваше М. Кичевска како кандидат од Р. Македонија. Нејзината игра беше видена и бендисана, заради што доби покана за двегодишен престој во балетот на Визбаден (Германија) како солистка, каде што веќе и престојува.

Во знакот на зодијачка Вага е родена Марија Јосифовска, во Скопје во 1979 година и навистина кај неа е сè примерно и добро одмерено. Вредна, професионална, умерена и бескрајно пријатна во соработката се главните особености на нејзината личност. Нижо и средно образование завршува во „Илија Николовски-Луј", во класат на проф. Елисавета Кушовска. Во годините на нејзините почетоци, добро го паметам нејзиниот несигурен, детски поглед, исполнет со силна желба за совладување на неоткриеното, непознатото. Низ текот на школувањето умно и вредно ги совладуваше елементите на балетското писмо, кои постепено но, сосема сигурно ги презентираше на испитите и концертите на училиштето. Во овој период мошне одговорно ги толкува сложените ролји од концертната дејност: pas de deux на Аврора во „Заспаната убавица", pas de deux на Китри во „Дон Кихот" и Жизел во вториот чин на истоимениот балет.

„Големо искуство за мене беа натпреварувањата и гостувањата во Варна и Казанлак (Бугарија), Лозана – Швајцарија, Кастр-Франција. Откако влегов во театарот, најпрвин како хонорарец и веднаш потоа редовно вработена, ми беа доверувани солистички ролји, кои се трудев да ги доловам со сиот успех, иако често тремата беше поголема од концетрацијата" вели Марија.

Таа станува успешна и одговорна балерина, која во временски период од четири години стекнува завиден репертоар, најчесто или секогаш позитивно оценет од критиката: pas de trois во „Лебедово езеро", pas de deux во „Жизел", pas de quatre – Пуни, главна солистка во „Валпургиска ноќ", „Шопенијана", „Песни за љубовта и смртта" и главните ролји во балетот „Снежана и седумте џуџиња", „Корсар", „Дон Жуан", „Оревокршачка", „Дон Кихот", „Силјан повторно лета", „Порги и Бес" и др.

Нејзината Медора во „Корсар" беше прва и значајна ролја за Марија. Таа ги вложи сите свои младешки сили во совладување на ликот. Спонтано, технички уверливо и прецизно го совлада кореографскиот текст. Дуетните танци со нејзиниот партнер Никола Саздов ги изведоа повеќе од успешно со сигурност, ретко видена на нашата сцена.

Не помалку успешна беше и реализацијата на Китри во „Дон Кихот". Марија Јосифовска и Олег Мануковски како ретко професионална двојка во оваа претстава ни понудија интерпретација која беше убав одговор на уметничкото и кореографско барање во делото. Јосифовска во Китри покажа игра на сосема оформена балерина, со шармантно обликуван лик и одлична техничка совладаност во кореографскиот дел.

„Секако дека не би сакала да застанам тука. Моите желби одат понатаму преку Жизел до лебедите во „Лебедово езеро". Овој мој сон го очекувам оној момент кога ќе стекнам капитал во работата, што ќе го достигне врвот" вели Марија.

И капиталот е веќе постигнат, зашто на Јосифовска ѝ се доделуваат речиси сите главни ролји во репертоарните балетски претстави на МНТ.

Што да се каже повеќе за овие четири, млади и талентирани балерини, освен дека сме среќни што ги имавме за да создадеме од нив балерини чија игра восхитува и врз чии интерпретации Балетот може да се потпре.

Снежана Филиповска

Творечкиот лик на примабалерината Натка Пенушлиска – Митровска

Примабалерината Натка Пенушлиска – Митровска е централна сценска фигура, предводник на првата генерација балетски кадри, кои ги поставуваат темелите и го определуваат местото на балетската уметност во нашата национална култура. Преку творечкиот лик на Пенушлиска – Митровска се осознава историскиот развој на балетската уметност во Македонија.

Натка Пенушлиска – Митровска

Денешната историска дистанца ни овозможува поцелосно да ја димензионираме самостојната линија во развојот на македонската балетска уметност. За разлика од големите културни центри со вековна традиција, во кои историската линија на развој на балетската уметност се определува пред сè преку творештвата на кореографите, кај нас во Македонија таа линија е поврзана токму со творечката исполнителска дејност на Натка Пенушлиска – Митровска. Нејзиното творештво прилега на барометар преку кој се изразува почетниот ентузијазам, осознаената одговорност за преземената историска задача и професионалното изградување и издигнување на балетскиот колектив со црти на самобитност во сложените естетските барања на современата балетската уметност. Сите овие одлики во историскиот развој на македонскиот балет највпечатливо се изразени во творечката индивидуалност на Пенушлиска. Таа во првите дваесет и пет години, со одиграните педесетина насловни улоги во репертоарот на балетот при Македонскиот народен театар, е главниот носител на театарските збиднувања, синоним на нагорната линија и високите дострели што ги достигнува балетската уметност во Македонија.

Природната танцова надареност, музикалноста, склоноста кон артистичка трансформација, самодисциплината во работата се основните одлики на уметничкиот лик на Пенушлиска. И не само тоа. Таа е надарена со нешто што се нарекува божја дарба. Тоа е способноста на уметникот да ја придобие и освои публиката со самото појавување на сцената, дарба со која Натка Пенушлиска – Митровска се издигна до највисоките врвови на уметничката кариера. Со својот талент, стои на пиедесталот на најзабележливите сценски личности во Македонија, но истовремено со високите интерпретативни домети го определува и го презентира македонскиот балет не само во рамките на современото балетско творештво во Југославија, туку го зазема и високото место во него, презентирајќи го и надвор од границите на југословенските простори. Нејзиното творештво е мисија на прекрасното и вистинското во балетската уметност и како такво тоа е непроценливо богатство во скровиштето на културните достигања во македонската национална култура.

Натка Пенушлиска – Митровска е родена во Скопје во 1934 година. Како 14-годишно девојче ја започнува својата кариера на сцената на Македонскиот народен театар, во времето кога се и почетоците на македонскиот балет. Најнапред во 1947 година таа се зачленува во фолклорната и ритмичко-балетска секција при Централниот пионерски дом „Карпош“ во Скопје, како и многу нејзини соученици – идни основоположници на македонскиот балет. Играта од најраното детство многу ѝ значи, и детски несвесно се

Натка Пенушлиска во 1972 година

предава во неа. Првото задоволство од играњето го доживува како пионерка учествувајќи на разните приредби. „Се сеќавам и на некакви претстави што правевме како деца во нашето маало, кога јас како играорка го водев главниот збор“– вели Натка Пенушлиска во едно свое интервју за Радио Скопје. Но тогаш не сум ни насетувала дека тоа ќе стане мој животен позив... Кога беше отворен балетскиот курс при Народниот театар, се сеќавам, ме избраа и мене. Директор на Операта тогаш беше Тодор Скаловски. Нè собра сите и почна да ни зборува за значењето на отворањето балетски ансамбл, потоа како ние сме прва генерација на тој балет. Секако тогаш годините не ми дозволувале да ја согледам целата сериозност на тоа, еден вид одредување на мојот позив“. Неколку години подоцна во статијата во „Млад борец“ под наслов *Млади современици,* на прашањето како станавте, балерина ќе одговори: „Ми се чини дека тоа дојде само по себе, моментално, просто случајно. Почнав рано. Отпрвин ги посетував часовите зошто ми беше интересно, а дури потоа увидов дека балетот станал една внатрешна потреба, еден начин на себеизразување“. [1]

Поминувајќи една година на балетскиот курс, таа веќе знаеше дека балетот е нејзиниот животен повик. Мораше скришно да ги посетува часовите по балет, бидејќи родителите не беа одушевени од перспективата нивната ќерка да биде балерина. Но, потребите во театарот, поради недостиг на кадар, бараа брзо вклучување на младите од курсот во репертоарот. Така, во почетокот на 1949 година ѝ се остварува големата желба да настапува на сцената како вистинска балерина. Таа на своите родители мораше да им ја каже тајната, бидејќи тие и така и така ќе ја дознаеја вистината. „Во балетот *Валпургиска ноќ* ме постави неочекувано кореографот Ѓорѓи Македонски. Тоа беше големо изненадување за мене. На пробите го доживеав и другиот пријатен момент. Учесниците во балетот почнаа да ми аплаудираат и да викаат: *Браво Наткa! Одлична си Наткa!*“. [2]

Првите пофални зборови ѝ влеваа доверба на сцената, но стравот и реакцијата на родителите кон нејзината желба да танцува требаше допрва да се видат. „Умирав од страв, а по малку и од срам. Настапував во сцената на баханалот од *Валпургиска ноќ.* Моите родители седеа во публиката и ме гледаа“.

Иодека таа играше во вртоглавото темпо, пред неа непрестајно беше сликата на родителите кои со негодување гледаат што нивната ќерка пред очите на сите изведува на сцената. Во еден момент, на својот партнер му рече: *Немој да ме прегрнуваш многу, во салонот се моите родители.* „Тогаш многу трепетливо ја играв таа улога. Го знаев мислењето на татко ми и одвај чекав да заврши претставата за да видам како ќе ме примат: Дали ќе сфатат дека сум Натка – балерина, или пак и натаму ќе останам само нивната Натка“.

Стравувањето беше неоправдано. Родителите ја пречекаа со честитки. Тие и не можеа да замислат дека нивната мала Натка има толку вродена смисла за музика и танцување.

Кога денес се осврнуваме на тоа време, на почетоците на историјата на македонскиот балет, неодменлива е мислата за воодушевувањето кое се чувствуваше од двете страни на театарската рампа.

Од сцената како буен поток бликаше незадржливата младешка сила и љубовта кон балетот, а од публиката силната желба за духовно восприемање на уметноста на прекрасното. Публиката веруваше во новата театарска уметност, во танецот кој со векови живее во нашиот народ. Со зборови и не може да се предаде она што го чувствуваа Наткините родители гледајќи ја својата ќерка на сцената. Восхитот се испреплетуваше со огромна гордост и поддршка за одговорната задача.

Набрзо нивната Натка, сè уште дете, на своите нејаки плешки ќе ја понесе со голем успех главната улога во првиот целовечерен балет „Бахчисарајски фонтан“. Вратите за успех на првата македонска носителка на главната улога беа отворени, а со тоа беше означен и почетокот на самостојноста на македонската балетска уметност.

„Не бев ни свесна за одговорноста што ја имав со оваа улога. Единствено знам дека преовлада желбата

[1] В. Млади современици, Натка Пенушлиска, „Млад борец“, 11. 11. 1954, стр. 7.
[2] Петре Бакевски, Тоа е мојот живот, „Вечер“, 15. 1. 1972, стр 5.

за игра.“[3] „А не беше лесно ни едноставно: едновремено требаше да се посетуваат часовите во Балетското училиште и да се учествува во репертоарот, да се играат главни улоги. Недостигот од кондиција, од техника го компензиравме со огромна волја и ентузијазам. Бевме слаби, но жилави деца.“[4]

Премиерата на „Бахчисарајски фонтан“, на музика на Борис Ф. Асафиев, по поемата на А. С. Пушкин е одржана на 30. декември 1949 година. Режијата и кореографијата се на основоположникот на македонскиот балет Ѓорѓи Македонски, сценографијата на В. Поповиќ–Цицо и Т. Владимирски, костимите по нацрт на Милица Бабиќ, а диригентската палка ја држеше диригентот Киро Спировски.

Во главните улоги настапија: Марија – Натка Пенушлиска, во улогата на Вацлав – свршеникот на Марија, како и во улогата на Ханот Гирej настапи Ѓорѓи Македонски, Зарема ја толкуваше германската балерина Анализа Асман, а во улогата на Нурали настапи Живоин Сувачаревиќ.

Исамата сè уште дете, Натка Пенушлиска со чувство на вдахновеност, со трогателна детска сериозност се наоѓа во вителот од кој се раѓа младиот македонски балет.

Премиерата беше со радост примена од целата македонска јавност како значаен настан во културниот живот на нашиот народ.

Во освртите по повод премиерата се потенцира учеството на младите балетски кадри, со посебно задржување на младата и талентирана петнаесетгодишна ученичка Натка Пенушлиска:

„Во оваа премиера првпат настапија првите ученици од оваа школа, од кои пак за првпат се појави како солистка – соло балерина во главната ролја на Марија најдобрата и најталентирана ученичка Нада Пенушлиска од Скопје“.[5]

Во освртот исто така се спомнуваат и останатите солисти: Драган Савиќ, Борис Петковски, Петар Миљковиќ, Томе Саздовски, Ѓорѓи Бранковиќ, Јелица Поповска, Емилија Ципунова, Магдалена Јанева. Светлана Мавровска, Вида Живковиќ и Олга Милосавлева.

Непознатиот автор на текстот со нечиток датум од 1950 година во списанието „Млад борец“ насловен со *Брз развиток на младиот балетски ансамбл во Скопје* одделува поголем дел во текстот за младата исполнителка на улогата на Марија: „Една од идните талентирани балерини кај нас е петнаесетгодишната младинка Нада Пенушлиска. Од сите е сакана во балетскиот ансамбл. За кратко време нејзиниот преподавател и учител виде во Пенушлиска талентирана и вредна младинка. Кога ќе добие задача да научи некоја улога или пак вежба, упорно работи и не ја напушта салата сè додека не ја изведе добиената задача онака како што треба. Еден ден – ни раскажува раководителот Ѓорѓи Македонски, Нада Пенушлиска изведуваше вежби без вата на патиките. Заради тоа беше ја одрала кожата околу прстите и имаше страшни болки... По неколку дена дојде комисија да ја види работата на нашиот балетски ансамбл. Јас им раскажував за Пенушлиска, за нејзините високи квалитети, за нејзиното играње на прсти. Посакаа сами да ја видат како ја совладала техниката. Јас не ја оставив да игра затоа што прстите ѝ беа повредени и постоеше можност уште повеќе да ги повреди ако игра. Но кога виде Нада дека комисијата тоа некако со резерва го прими, порумене и пред нивните очи ја исполни целата улога на Марија од балетот *Бахчисарајски фонтан*. Тие останаа одушевени од нејзината игра“. Младата скопска балерина силен и незаборавен впечаток ѝ остави токму во „Бахчисарајски фонтан“ и на големата руска балерина Нина Кирсанова, идната нејзина учителка. Тој впечаток што најмладата Марија во светската историја на овој балет ѝ го остави на прочуената Кирсанова, со посебен восхит е искажан во нејзините зборови: „Мојата прва средба со Натка Пенушлиска беше по повод моето гостување во Скопје, во балетот *Бахчисарајски фонтан*. На „договорената“ проба, спроти претставата, ми го претставија младото девојче, речиси дете (немаше, тогаш, ни петнаесет години!), кое требаше да ја игра Марија во гореспомнатиот балет. На претставата, во третата слика, кога Зарема – која ја играв јас – во сцената на љубомората треба да ја убие Марија, за миг, кога го кренав ножот, го сретнав

Натка Пенушлиска и Тони Саздов во „Бахчисарајски фонтан“ (29.12.1949 година)

3 Петре Бакевски, Тоа е мојот живот, „Вечер“, 15 јануари, 1972, стр. 5.
4 Иван Ивановски, Сјајот на пеперутката што не потемнува, „Културен живот“, година XVII, 1–2, стр. 14.

погледот на Марија (Пенушлиска); толку болен, сочувствен, од очите ѝ течеа солзи – како бисери. За миг застанав, нејзините очи ме фасцинираа, за малку ќе заборавев дека сум Зарема; имав желба да ја прегрнам наместо да ја убијам![6]

Неколку години подоцна за својата улога во првиот целовечерен балет на нашата сцена Натка ќе изјави:

„Ми се чини, дека тоа ми е досега најсовршено даден лик. Веднаш ме привлече психолошката сложеност на овој лик, а сето тоа дава широки можности за една солидна интерпретација.“[7]

Во истиот напис, новинарот, за рељефно остварениот лик на Марија, ќе напише:

„Не беше тешко да се констатира дека се работи за несомнен талент со извонредни изразни можности, и не само тоа, не се работеше само за еден нагледен талент, како за една креативна природа која знае што бара. Префинето чувство за мера, ненаметлив, но сугестивен израз, интелектуално и емотивно продлабочување на материјата, соживување и присвојување на карактерните црти на Марија проткаена со едни субјективни инфантилни нитки – тоа беше се сублимирано во интерпретацијата на Натка Пенушлиска.“

Истовремено спомнувајќи си и опишувајќи го едноставниот, ненаметлив лик на својата соученичка од гимназиските денови, новинарот на написот остава ценет текст во кој се открива уметничкиот потенцијал скриен длабоко во народните маси, се откриваат суштината и корените за појавата на балетската уметност во нашата средина. „Во тоа време, знам дека во широкиот гимназиски ходник на еден од многубројните, еднолични одмори меѓу часовите, некој рече: *Онаа таму е Натка...* Ништо необично, ништо несекојдневно немаше во неа. Изгледаше како и сите нејзини соученички – црна престилка со бела јака, одмерени движења и преважна загриженост на изразот на лицето за часот што доаѓа.

За оние што беа слушале за неа, било од професорите, било од нејзините познајници, тој нејзин изглед лесно можеше „да разочара“, но денес кога си спомнувам за тие денови гледам дека тоа, таа нејзина природна скромност, таа нејзина видлива приврзаност за средината каде што се движи, е тесно сврзана со нејзиниот денешен успех во балетската уметност и животот. Уште тогаш тоа нејзино држење оддаваше некаква сигурност, некаква дискретна решеност. Ми се чини дека таа уште тогаш беше свесна за тоа дека нејзината животна патека е определена и јасна.“

Многу години подоцна, во публикацијата „Македонски народен театар 1945–1985“, сумирајќи ги почетоците, Натка Пенушлиска ќе искаже: „Со оваа мошне сериозна балетска претстава, мојата генерација го направи оној судбоносен чекор во балетската уметност кај нас... Од тој прв настап датира сè она што следува како сериозен развоен пат во мојата балетска уметност.

Се соочувавме со многу професионални и одговорни задачи, пред сè поради тоа што само со две-три години балетска подготовка игравме многу сериозни улоги, и уште повеќе што ние немавме генерација пред нас, ниту пак имавме можност да гледаме балет. Можеби нè поттикнуваше ентузијазам или пак стручната рака што нè водеше, едноставно мислам дека тоа е она време кога се можеше и она што не се може... Тоа, во извесна смисла, беше и привилегија за нас, да се соочиме веднаш со проблемите, со убавините, со улогите, со претставите... Работевме во тешки услови, но никогаш не се правеа проблеми, не се поставуваше прашање за должината на репетициите, туку беше важно само да се игра, да се работи...“[8]

Следната балетска премиера, трета по ред во историјата на балетската уметност кај нас, беше „Франческа да Римини“ на музика по истоимената симфониска фантазија на Петар И. Чајковски, според петтата песна од „Пеколот“ на „Божествената комедија“ од Данте Алигиери, и балетот во една слика „Болеро“ од Морис Равел, и двата балета во кореографија на Ѓорѓи Македонски. Публиката топло го прими новиот значаен успех на младиот балет, а во двете критики по тој повод името на Натка Пенушлиска се издвојува од останатите имиња.

Во списанието „Културен живот“ се вели: „Натка Пенушлиска како кралица Џинерва и овојпат брилјираше на сцената и повторно го подвлече својот голем усет за класична игра. Драган Савиќ како Гвидо од Полети, таткото на Франческа, изнесе добра карактерна улога и полна со драматичност, а како Ланчелот, во дуетот со Н. Пенушлиска, беше одличен нејзин партнер“.[9]

Во весникот Нова Македонија, по повод истата премиера, се вели: „Пријатна појава беше визијата со палцовите игри – „шпицот“. Тука

[6] Борис Петковски, „Натка“, Македонски народен театар, Скопје 1972.

[7] В–ја, Натка Пенушлиска, „Млад борец“, 11. 11. 1954, стр 7.

[8] „Македонски народен театар“ 1945–1985, Скопје, стр. 91.

[9] А. Х. Н., „Франческа да Римини“ и „Болеро“, „Културен живот“, Скопје, 4. 6. 1951.

дојдоа до израз сите наши млади балерини. Нада Пенушлиска беше извонредна. Таа со својата грациозна ефирна балетска пластика го создаде образот на кралицата Џиневра со уметничка опијанетост“.[10]

Младиот македонски балет, покрај балетските претстави, зад себе веќе ги имаше и оперските претстави поставени во овој период на нашата сцена – „Травијата“, „Грабнување од серајот“, „Продадена невеста“, „Орфеј“, „Зрински“. Натка Пенушлиска, во нив зема активно учество. Впрочем, и првиот успех надвор од границите на Република Македонија, балетскиот ансамбл го постигнува токму на гостувањето во Белград во 1952 година со оперските претстави. Ансамблот на Операта при МНТ во Белград гостува со претставите „Волшебната флејта“, „Зрински“, „Трубадур“ и „Орфеј“.

Изведбата на „Орфеј“, според мислењето на критиката и учесниците, беше и најголемиот дострел што го постигна Операта на ова гостување. На барањето на публиката преставата е прикажана уште еднаш, и тоа пред преполна сала. Балетските точки во „Орфеј“ се многу значајни и заземаат видно место во операта. Во бројните искажувања на југословенските театарски познавачи се говори за македонските балетски уметници, за посебниот успех што го постигна балетот и аплаузите што тој ги доби, а пред сè се истакнува балетската фигура на младата Натка Пенушлиска. „Балетскиот ансамбл на Македонската опера е млад, а освен тоа што покажува дисциплинираност и полет, тој располага и со некои видни млади таленти, меѓу кои најмногу се истакнува Натка Пенушлиска, која покажа особен успех во финалето на *Орфеј*“.[11]

Натка Пенушлиска се издвојува и во критиката на Михајло Вукдраговиќ кој вели дека има „извонредни играчки диспозиции“ и дека таа заслужува да се посвети сериозно внимание на нејзиното усовршување.[12]

Усовршувањето на Натка Пенушлиска одеше паралелно со развојниот пат на младиот македонски балет. Ансамблот, предводен од неа, веруваше во своите сили и се стремеше кон изнаоѓање на свој уметнички израз. Со доаѓањето на новиот шеф на балетот, долгогодишниот првак на белградскиот балет Александар Доброхотов, на Скопската сцена се поставуваат дела разнообразни

Од турнејата во Белград (30 мај 1952 година)

по стилските карактеристики во кои Натка Пенушлиска ги толкува водечките улоги. Ликовите толкувани во новата премиера на трите балети „Валпургиска ноќ“, „Рапсодија“ и „Половецки логор“ ги збогатува со нови технички и уметнички достигања, а критиката ќе забележи:„Младата надарена балерина Натка Пенушлиска и Јован Пашти дадоа технички издржана и стабилна игра“. [13]

Во 1953 година следува премиерата на првиот македонски национален балет „Македонска повест“ од композиторот Глигор Смокварски, во една вечер со „Балетска импресија“ на музика од операта „Џоконда“ на Амилкаре Понкиели. И двата балета ги кореографираше Димитрие Парлиќ, еден од најзначајните југословенски современи кореографи и самиот по потекло од Македонија.

Со постановката на првото национално балетско дело, само неколку години по формирањето на балетскиот ансамбл, основите уште повеќе се зацврстуваат, се насочуваат кон неоспорно правилно избраниот пат на развој. Во критичкиот осврт на Ацо Алексиев по тој повод се цитираат зборовите на балетскиот стручњак Арнолд Хаскел: „Само оној уметник (да воопштиме – ансамбл) кој е цврсто сврзан со народната почва и од неа црпи инспирации може да даде позначајни уметнички остварувања“.[14] На првиот женски национален лик во интерпретација на Натка Пенушлиска, во погоре спомнатата критика

[10] Митко Зафировски. Балет – „Франческа да Римини“ и „Болеро“, (Н. М.), Скопје, VIII, број 2017, 22. јуни 1951.

[11] Никола Херцигоња, „Впечатоци од гостувањето на Македонската опера“, „Нова Македонија“, Скопје, година IX, бр. 3344, 22 јуни 1952.

[12] Михајло Вукдраговиќ, Гостовање опере Македонског театра, „Књижевне новине“, бр. 49, Београд, 24 јуни 1952.

[13] За новата балетска премиера „Валпургиска ноќ“, „Рапсодија“ и „Половецки логор“, „Нова Македонија“, IX, 1952, бр. 2491, 7 декември, стр. 8.

[14] Ацо Алексиев, Нова балетска премиера („Македонска повест“ „Балетска импресија“), „Млад борец“, 26 јуни 1953.

Натка Пенушлиска–Митровска и Чеда Драгичевиќ
во „Ѓавол на село"

за на крајот да ја достигне својата кулминациона точка во адаџото со принцот Дезире".[21] „За успехот на овој балет *(Заспаната убавица)* особено е заслужна Пенушлиска – Митровска. Со бескомпромисна решителност, до максимум да одговори на сите кореографски и режисерски барања, на сите естетско–стилски финеси, таа веќе во овој балет се претстави како комплетен балетски професионалец, чија натамошна кариера ќе биде само една постојана динамика на напредување кон највисоките домети на уметноста на играта".[22]

Првпат балетот при Македонскиот народен театар, во април 1955 година, оди на гостување во странство, во соседна Грција. На ова прво гостување младиот скопски ансамбл се претставува со претставите „Копелија" од Лео Делиб, и „Заспаната убавица" од Петар Чајковски, двата балета во кореографија на Нина Кирсанова.

Натка Пенушлиска пред солунската публика ја игра насловната улога – Аврора – во вториот балет „Заспаната убавица". Таа е стожерот на ова гостување, така значајно за афирмацијата на македонската театарска култура. Грчката публика и печат со одушевување ги примаат нашите балетски уметници. Рецензентот во солунскиот дневен весник „Та неа", посветува значајно место на Натка Пенушлиска. „Како примабалерина таа го збогати многубројниот фон на своите колеги",[23] пишуваше угледниот музички коментатор Јани Мандена.

По враќањето од Солун и нашиот печат опширно известува за големиот успех на македонските уметници. Во весникот „Млад борец", со нечиток датум од 1955 година, се вели: „Судејќи по новинските извештаи на солунските весници и изјавите на членовите на балетот, ова прво гостување ја постигнало својата цел и наполно успеало... По општо мнение, најуспешна балерина на ова гостување била Натка Пенушлиска која импонирала со својата сигурна игра и продлабочена глума."

Со успешното гостување најмладиот уметнички колектив при Македонскиот народен театар, балетот, сè повеќе го свртува вниманието на општествената јавност и е значаен сегмент во културниот живот. Тоа гостување, како и придонесот на балетот како нова театарска уметност се истакнува и во извештајот по повод јубилејната сезона – десетгодишнината на Скопскиот народен театар, даден во весникот „Нова Македонија": „Почнувајќи од најниското почетно стапало, од репрезентативниот аматеризам без никакво искуство и традиција (особено во оперската и балетската уметност), театарската уметност кај нас токму преку активноста на оваа установа прерасна во респектабилна творечка и репродуктивна уметност со заслужено и признаено место и на општојугословенски план. МНТ стана поим за себе и фактор во културната, идејно–уметничка и естетско-воспитна политика во Републиката, застана во редот на институциите од првостепено значење во развојот и подигањето на културната свест и разбирања на нашите работни луѓе".[24]

Нагорниот пат на развојот на балетот продолжува и наредните години, со новопоставените репертоарски премиерни дела. Тие го траси-раат патот кон признавањето на уметничките квалитети на скопскиот балет на високо југословенско ниво. Тоа ќе се случи во шеесеттите години во кои Натка Пенушлиска – Митровска ќе се круниса со највисокото признание за прва класична балерина на југословенските простори.

Следната премиера реализирана на 1. 11. 1955 година е балетот на Фран Лотка „Ѓавол на село" во кореографија на видните југословенски кореографи Пиа Млакар и Пино Млакар. Во разговорот со нив, запрашани што мислат за скопскиот

21 Ристо Стефановски, „Театарот во Македонија од Партизанскиот до Младинско-детскиот", Скопје, стр. 623.

22 Борис Петковски, „Натка", Македонски народен театар, Скопје, 1972.

23 Аплауз во Солун, Нова Македонија, 1955, XI, бр. 3253, 8 мај, стр. 5

24 Томе Арсовски, (Н. М.), XI, бр. 3351, 11. 11. 1955, стр 5.

балетски колектив се навестува неминовниот успех што следува: „За таков кус временски интервал од 5–6 години да се изгради таков балетски колектив кој може да поставува сложени балетски спектакли зачудува. Она што ми се чини дека најмногу може да го одушеви балетскиот стручњак е фактот што овој колектив располага со неколку извонредни солистки. Меѓу балетските стручњаци во Југославија не се познати уметничките квалитети на вашиот балет, иако нивната уметничка вредност е на стандардното ниво на југословенскиот балет воопшто. Вашиот балет треба да реализира самостојно гостување на поголемите југословенски сцени“.[25]

Меѓу неколкуте извонредни солистки секако дека е и Натка Пенушлиска која во оваа премиера ја толкува, полна со драматика, улогата на Јела. „Предавајќи ја улогата на Јела, Пенушлиска – Митровска се најде пред една мошне особена кореографска и режисерска постапка. Содржината на либретото е претворена во слоевит, разработен играчки систем, со кој се предава визуелно, пластично секоја мисловно–емотивна нијанса на настанот и на психологијата на одделните ликови во овој балет. Кореографскиот речник, пантомимско-артистичката страна, се инспирирани од една широка фолклорна материја, проткаена со други играчки системи. Со впечатливата реализација на оваа улога, Пенушлиска – Митровска ги откри своите богати можности и развиениот усет за психолошко и артистичко сенчење на интерпретираниот лик“. [26]

Во критиката излезена по повод премиерата на балетот „Ѓавол на село“ во белградскиот „Нин“ се сретнуваат убаво изречените зборови за носителката на главната улога: „Натка Пенушлиска е исто така мошне талентирана и како Јела со комично вообличување на техниката на класичната игра, таа својата уметност ќе ја постави на цврст постамент. Инаку, нејзината појава е многу изразита.

Сцена од „Ѓавол на село"

[25] И. К.„ „Ѓавол на село“ на скопската сцена. разговор со Пино Млакар, (Н. М.) 2–3. 10. 1955.

[26] Борис Петковски, „Натка“, Македонски народен театар, Скопје, 1972.

движењата еластични и темпераментни. Пенушлиска е играчица која има иднина“.[27] Во македонскиот печат во критиката на Т. Титизов ќе ги сретнеме зборовите: „Јела, на Натка Пенушлиска изненадуваше со длабочината на своето уметничко доживување“, што се гледа во „извонредно драматично предадената љубомора во третата слика. Таа е уметница чија сигурност во владеењето на балетската техника е на завидна височина“.[28]

Уште една улога остварена во национален балет ја краси нејзината уметничка кариера во овој период. Тоа е улогата на имагинарното суштество во македонската фолклорна ризница – русалката Бисерка во балетот „Охридска легенда“ од Стеван Христиќ, поставен на нашата сцена во 1956 година во кореографија и режија на уште еден значаен југословенски кореограф Макс Кирбос. Овој балет е четирипати поставуван на нашата сцена, а Натка Пенушлиска во третата постановка, во кореографија на Фрањо Хорват, ќе ја толкува другата солистичка улога во истиот балет, улогата на Биљана.

За ликот на Бисерка во првата изведба на „Охридска легенда“, во критиките ќе ги сретнеме следниве зборови: „На оваа претстава одново ја видовме онаа Натка Пенушлиска која со својата сигурност, уметничка изразност, артистички квалитети, темпераментна, чиста и сигурна игра уште со првото излегување на сцената успеа да ја освои публиката. Со умерен арабеск, сигурен пирует и изграден скок, без некоја видлива усилба и напор – таа умееше да ги извлече сите оние скриени сили во себе, а без тоа да биде забележливо и усилено“.[29] Во критиката на Драган Хаџи Бошков – Натка Пенушлиска, како Русалка, „сигурно и лежерно, со полна издашност, која граничи со филигранат, ни го покажа целото свое умештво и добра школа од што резултира и начинот по кој таа ни ја предаде Русалката. Дуото Натка Пенушлиска и Јован Пашти е фрагмент што убедливо избива над ансамблот“.[30]

Натка Пенушлиска–Митровска и Аца Стојановиќ во „Охридска легенда"

Полскиот новинар Станислав Мајевски, уредник на весникот „Балтички глас“, во 1957 година ја посетува Македонија со цел да се запознае со животот во неа. Тој, изненаден од виденото, изразува желба своите впечатоци ги искаже во весникот „Нова Македонија“. Она што е од посебен интерес за нас, а што е искажано од странец во овој текст, е неговото видување за Македонскиот народен театар, пред сè за перспективите на скопскиот балет: „Ви признавам – и простете ми – дојдов во Македонија уверен дека е тоа сосем заостанат крај. Но уште првиот ден во Скопскиот театар го гледав балетот *Охридска легенда* во кој примабалерината Натка Пенушлиска постигнала висока класа... Конкретно, кога се работи за оценатa на вашиот балет, јас тврдам дека вашиот балет, особено ансамблот на жените, а посебно Натка Пенушлиска, е навистина добар“.

Она што до неодамна изгледаше сосема неостварливо во македонската култура, сега се реализира на младата балетска сцена при Македонскиот народен театар. За издигнувањето на балетската уметност и успехот што беше видлив на сцената, придонесот на Натка Пенушлиска е неоспорен. Се нижеа нови репертоарски дела, се остваруваа соништата на младата балерина. „На што сега работите?“... „Ја поставуваме „Жизела“, каде што јас имам главна улога. Оваа задача ме понесе, ја засакав. Мислам дека оваа улога овозможува да дојде до израз не само техничката рутина, туку бара внесување на што повеќе емоции“.[31] Премиерата на балетите „Жизела“ и „Штраусијада“ е на 7. 11. 1956 година,

[27] Ристо Стефановски, „Театарот во Македонија од Партизанскиот до Младинско-детскиот“, Скопје, стр 625.
[28] Т. Титизов „Ѓавол во селото“, „Нова Македонија“, 6. 11. 1955, стр. 5.
[29] Т. Титизов, „Охридска легенда“ на скопската сцена, „Нова Македонија“, 27. 05. 1956.
[30] Ристо Стефановски, Театарот во Македонија од Партизанскиот до младинско-детскиот“, Скопје, стр. 713.
[31] Ј. Натка Пенушлиска: Сакам да се испитам себе и пред друга публика, „Млад борец“, 1956, непознат датум.

во кореографија на Нина Кирсанова. Тоа е уште една можност на љубителите на класиката да се запознаат со генијалното дело од балетскиот романтизам. Трите критики излезени по повод најновата премиерна изведба, го потенцираат растот и успехот што го постигнува балетскиот ансамбл.

Во критиката на Владо Андонов во „Разгледи", за Натка Пенушлиска во улогата на „Жизела" се вели дека „е уште еден доказ за несомнените квалитети на оваа наша солистка. Ставена пред вонредно тешки драмски доживувања, со леснина и длабоко разбирање остварува лик на млада и наивна девојка која од преголема љубов ја губи разумноста во судирањето со грубата реалност и измамата".[32]

И критичарот Борис Петковски во „Репортер" од ноември 1956 година вели дека Натка Пенушлиска, во улогата на Жизел „претставува еден сериозен и студиозен обид целосно психички и технички да се предаде оваа извонредно тешка улога. Пенушлиска успеа да нè убеди дека во голема мера ја има почувствувано трагедијата на младата, наивна девојка што откако ја губи разумноста, не можејќи да го додржи ударот на излажаната љубов, се самоубива и краткотрајно оживува во еден недејствителен, самовилски свет".[33]

Критичарот Тихомир Титизов двапати се јавува со осврт кон балетот „Жизела". Првпат во весникот „Нова Македонија" од 1956 година за Натка Пенушлиска како Жизела ќе напише: „Меѓу солистите отскокнува Натка Пенушлиска како со хармоничната балетска техника, така и со способностите за глумечки трансформации. Лирична и разнежена од искрената љубов, измамена, таа успева сцената на лудилото да ја предаде со таква драмска продлабоченост што нејзиниот извик „мамо" во една балетска сцена е наполно сфатлив и оправдан, дојден како резултат на една длабока внатрешна борба". [34]

Вториот пат Титизов се осврнува кон истиот балет во 1963 година, поставен на нашата сцана во нова кореографска обликуваност, и како што самиот вели се исклучува секаква можност и оправданост на споредување на овие два кореографски потфата. „Приоѓајќи на ваков начин кон реализирање на делото, Лавровски максимално се приближува кон композиторовото настојување за едноставност во изразувањето, правејќи преку пантомимските елементи, посебно силно изразени во првиот чин, „Жизел" да прозборува со една досега невидена искреност и непосредност, што оваа изведба ја

Натка Пенушлиска–Митровска како Билјана во „Охридска легенда"

поставува во редот на уметнички најсозреаните балетски остварувања на нашата сцена...

Креирајќи ја насловната улога, Пенушлиска – Митровска и овојпат остварува или – да бидеме попрецизни – оживува лик во чија искреност и животност ниеден момент не се посомневавме. Пленува искреноста и поетичноста со која нејзината Жизел љуби, трогнува болката поради измамата од која се мати разумот, за да може во вториот чин да зрачи со неземна етеричност, трансформирајќи се во флуид што рее во иреалниот свет на самовилите".[35]

Во следната сезона во 1957 година на репертоарот на балетот при МНТ се поставуваат два класични балети – „Лебедово езеро" од П. И. Чајковски и „Силфиди" од Ф. Шопен, кои со своите уметнички квалитети придонесуваат за уште поголем растеж на балетскиот колектив. И двата балета се вистински предизвик за техничките и артистични можности на Натка Пенушлиска.

Во првиот балет „Лебедово езеро", за кој на нашата сцена режиско и кореографско оформување даде кореографот Ѓорѓи Македонски, Пенушлиска ја

[32] Ристо Стефановски, „Театарот во Македонија од Партизанскиот до Младинско-детскиот", Скопје, стр. 715.
[33] Исто.
[34] Т. Титизов, „Жизел" и „Штраусијада" – прва премиера на скопскиот балет, „Нова Македонија", 11. 11. 1956.
[35] Т. Титизов, Уметнички созреана изведба, „Нова Македонија", 5. 03. 1963, стр 4.

Горе: Натка Пенушлиска и Екрем Хусеин во „Стремежи"

По катастрофалниот земјотрес и паузата од една година, присуството на Натка Пенушлиска во редовите на скопскиот балет е вистинска драгоценост. Во тие тешки услови на опстанување, покрај немањето сцена и услови за работа, зборот и мислењето на Пенушлиска за насоките на балетот се од исклучително значење.

Во тој период Натка Пенушлиска, во дадените интервјуа, повеќе зборува за условите на работа, за напорите на балетот и барање излез од настанатата ситуација во скопскиот балетски колектив. На прашањето на еден загрепски новинар: „Дали паузата од година и пол ќе остави траги во нејзината идна афирмација?", Натка Пенушлиска одговара: „Репертоарот кој го поставивме за оваа, а и за наредната сезона, ќе биде многу корисен за усовршувањето на ансамблот. Ангажирањето на еден балетски педагог од Советскиот Сојуз е наша дамнешна желба, за жал сè уште неостварена. Работата со разни кореографи и педагози му помага на балетот да се развива. Оваа зима работевме со американскиот кореограф Џин Нетлс. Тоа беше големо задоволство, нешто што само може да се посака. Работата со Нетлс не беше само освежување, туку и голем капитал за идните денови на нашиот балет. Јас сум привржаник на класичниот репертоар, ама морам да кажам дека овие четири кратки модерни балети кои со него ги подготвувавме – тоа е уживање: тој никогаш не лута, секогаш го води сигурната логика, па затоа со сето срце го примате тоа што тој го сака. Такви луѓе уште би ни требале".[65]

Кореографот Џин Нетлс на сцената на Македонскиот народен театар во 1965 година ги постави балетите: „Рамки и одзиви" на Тома Прошев, „Триаголник" на Џин Нетлс и Егил Мон-Иверсен, „Црно и бело" на Сигурт Јансен и „Аболиција" на Љубомир Бранѓолица. Современиот музички израз ги определи и новите изведувачки предиз-

[65] Бранко Јовановиќ, Уметничка со триесет имиња, „Борба", 11. 05. 1965.

вици. Натка Пенушлиска, учествувајќи во трите поставени балети, уште еднаш успешно ја реализира поставената задача. „Во кореографија на Џ. Нетлс, поставена врз една играчка структура составена од елементи на модерната игра, Пенушлиска– Митровска конечно го заокружи својот интерпретативен циклус, сообразувајќи се повторно со барањата на еден модерен, актуелен третман на балетската уметност“.[66]

Во 1965 година Натка Пенушлиска се прифаќа на местото шеф на Балетот со единствена цел да помогне во решавањето на проблемите сврзани со балетот. „Немам никакви претензии да станувам шеф. Сè уште сум во форма и сакам да ја продолжам својата кариера како балерина. Се надевам дека моментно ќе најдам доволно сили за одговорноста што ја земам врз себе како раководител. Ние сме млада културна институција без доволно кадар. Имам желба нашиот балет да го видам во онаа форма, во која беше пред неколку години, кога доживеа огромен успех во Белград, Загреб, Љубљана и во странство. Тоа единствено ми даде сили да се прифатам на таа неблагородна должност, на која се надевам дека не ќе останам долго, бидејќи е тоа преголем напор за мене како уметник“.[67]

Наредниот период во репертоарот на Балетот се застапени дела кои по разновидноста во содржината и во изразните средства само го зголемуваат творечкиот дијапазон на Натка Пенушлиска–Митровска, која е носител на главните женски улоги во повеќето поставени балети. На сцената на Македонскиот народен театар во краток временски период гостуваат кореографи како што се Мирослав Кура од Чехословачка, Јурий Мјачин од СССР, Фрањо Хорват и Димитрие Парлиќ од Југославија и други. Жанровата разнообразност е главна карактеристика на поставените дела: „Абраксас“ од Вернер Ек, „Отело“ од Јан Хануш, „Петрушка“ од Игор Стравински, „Танц на кадетите“ од Јохан Штраус, „Песна над песните“ од Тома Прошев, „Рајмонда“ од Александар Глазунов, „Охридска легенда“ од Стеван Христиќ, „Двобојот на Танкред и Клоринда“ од Рафаело де Банфилд. Критиката секогаш најпозитивно се изразува за толкуваните улоги на првата балерина на Македонскиот народен театар. „Гледајќи го ансамблот низ призмата на остварувањата во текот на последните две години, балетот „Абраксас“, по музика на Вернер Ек и во кореографија на Фрањо Хорват, е несомнен чекор напред, чекор кон враќањето на релацијата квалитет, осмисленост и играчка зрелост, белези така карактеристични за скопскиот балетски ансамбл во не така далечното минато“... „И, на крајот, меѓу многубројните солисти – Архиспоза, интерпретација на Натка Пенушлиска–Митровска. Остварување во стилот на голем балетски уметник, мајстор на својата уметност, сподвижник на претставата и несомнено најзаслужен фактор за сите напред спомнати квалитети на премиерната изведба. Архиспоза на Натка Пенушлиска–Митровска во претставата го осмислува постоењето на Фауст, ја осмислува кореографската замисла и уште еднаш дава потврда за врвните вредности на оваа водечка балетска уметница“.[68]

Следната балетска премиера одржана на 17.09.1966 година – „Отело“ е чекор напред во репертоарната политика на театарот. „Сериозноста и зрелоста на репертоарната политика на Скопскиот балет станува една охрабрувачка појава во комплексот на дејствувањето на МНТ. Последна потврда за напорите балетската уметност во Македонија да се вклучи во разновидната естетско-стилска клима на современата балетска уметност во Европа е премиерата на „Отело“... „Отело“ значи можност за натамошно изострување и одгледување на вонредно важната компонента – драмската изразност на балетската интерпретација. Според мене, тоа е знак за вонредно одговорниот однос во градењето на репертоарот не само спрема уметничкиот растеж на Скопскиот балет туку и спрема публиката: своевидна реткост за нашата главна театарска куќа“.[69] „Толкувањето на Дездемона од страна на Натка Пенушлиска–Митровска е условено од режијата и кореографијата кои бараат сенчење на секој драмско-играчки елемент со богато изразена сочност, уверливост, значајност. Техничките проблеми на улогата, решени на сцената без напор, внесуваат во улогата играчка експресивност и нерв. Пенушлиска емоционално се вживува во улогата на Дездемона на еден посебен начин. Нејзината концепција на оваа улога добива елементи на импулсивност“.[70]

Мошне успешно реализирана премиера е балетот на домашниот композитор Тома Прошев „Песна над песните“ во кореографија на Фрањо Хорват, изведена на 24.12.1967 година. „Ретко кога на нашата сцена е поставено балетско дело, во кое компо-

---

66 Б. Петковски, „Натка“, Македонски народен театар, Скопје 1972.

67 Х. Кондовска, Таленти има... останатото треба да го донесе упорниот труд, „Вечер“, 27 август 1965.

68 Тихо Титизов, Чекор на враќање кон квалитетот, 1966, непознат весник.

69 Борис Петковски„ Неколку збора за балетската премиера „Отело“, „Нова Македонија“ 10 октомври 1966, стр. 4.

70 Б. Петковски, „Натка“, МНТ, Скопје 1972.

рачка кариера. Но, тоа е секако мудар потег, затоа што кога македонскиот балет, чија жива историја е таа, ќе слави јубилеј со поголеми цифри, убавината на нејзината игра ќе остане во живо сеќавање, а нејзината уметничка личност ќе заземе едно од почесните места во историјата на нашиот балет".[78]

„Разбирливо е зошто балетот при Македонскиот театар за прославата на својата прва звезда го одбра токму ова дело, затоа што во него најдобро можат да се искажат нејзиното владеење со уметноста и техниката на класичната игра. А Натка Пенушлиска во улогата на девојката Китри покажа дека е навистина балерина со извонредни квалитети: лесни скокови, брзи вртења, убави и хармонични линии, грациозна и секогаш со изразно лице".[79]

Сценската кариера на Натка Пенушлиска – Митровска завршува со улогата на Китри во балетот „Дон Кихот", улога која ѝ останува во најдраго сеќавање. „Беше досега Рајмонда, Јела, Одилија, Аурора, Јулија, Жизела, Суламка, Илонка, Архиспоза, Марија, Симка, Билјана, Сванилда, Бисерка, Дездемона... досега имаше четириесет и четири имиња, исто толку судбини на сцената што ги делеше, и затоа ја прашуваме: кога сите овие ликови ќе ги соберете околу себе и одново ќе ги погледате, со кој лик би останале во најдолго, трајно дружење?

Секако со Китри. Оваа улога ми е најмногу по срцето, ја сакам затоа што и во технички и во изразен поглед ми овозможува да уживам на сцената, да создавам на сцената, а еще токму нејзе најмалку сум ја играла – тргнати со Скопје и сега, на 2 март, во Белград. Се простувам од публиката токму со неа, иако оваа сакана улога нема да ја одиграм докрај. Но, затоа пак таа ќе остане во мене".[80]

Натка Пенушлиска–Митровска достојно се прости од сцената, а за својот труд во 1973 година беше наградена од државата со најголемото македонско признание, Наградата 11 Октомври за животно дело. Октомвриската награда на Собранието на СРМ се доделува за врвни и осведочени вредности од областа на науката и уметноста. „Среќна сум, ни рече Натка Пенушлиска–Митровска, што станав добитник на ова високо општествено признание. Наградата ја чувствувам како признание за сè она што го создадов на сцената во изминатите две децении. Ова признание ме радува уште повеќе и по-

Натка Пенушлиска во „Стремежи"

[78] Милица Зајцев–Дарић, Младост посветена на играта, „Борба", 5 март 1972, стр. 7.
[79] Стана Ѓурић–Клајн, Дон Кихот на балетској сцени, „Политика", 7. 03. 1972.
[80] Борис Петковски, „Натка", МНТ, Скопје 1972.

ради фактот што тоа се доделува само за осведочени вредности и затоа во овој момент длабоко во себе чувствувам дека од општеството за кое создавав добив сатисфакција за сите мои творечки напори“.[81]

Историјата на балетската уметност во Македонија во првите 25 години од нејзиното постоење најдобро се оцртува преку творештвото на Натка Пенушлиска–Митровска. Таа е директен учесник на сите театарски настани, почнувајќи од реализацијата на многубројните премиери на сцената на Македонскиот народен театар, креирањето на репертоарната политика, решавање на кадровските прашања, до борбата за добивање бенифициран работен стаж за балетските уметници. „Натка Пенушлиска–Митровска дејствуваше во период на пресвртни, мошне значајни промени во балетската уметност во Југославија. Нејзината кариера е поврзана со времето во кое овој дел на театарската уметност настојуваше да се сообрази со сите динамични, авангардни и актуелни стремежи на останатото уметничко творештво кај нас. Притоа Натка Пенушлиска–Митровска се изгради во комплетна балетска уметница која содржинските, внатрешните преживувања откриваат едно богатство на нејзиниот темперамент и карактер, здружени со извонредна, врвна професионална и техничка подготвеност, што можеше да се приспособи кон сè понови и поамбициозни задачи“.[82]

За жал, младоста на балетската уметност во Македонија, немањето на традиција, нерешените законски можности за слободно дејствување (во нашата уметност е потребна неприкосновена доверба кон стучниот кадар) на заслужните дејци од балетската уметност, ја одделуваат Натка Пенушлиска–Митровска од театарот. Стекнатото искуство и знаење остануваат неискористени, на штета на младата балетска уметност кај нас.

Таа само уште во еден краток период работи во театарот, и тоа во улога на кореограф, во сезоната 1985 година по повод 40–годишниот јубилеј на Македонскиот народен театар. Балетот на својот репертоар поставува дела од македонски композитори: „Елан“ од Александар Лековски и балетот „Танчарка“ од композиторот Кирил Македонски.

Реномираната белградска критичарка Милица Зајцев се осврнува кон оваа премиера во белградскиот печат под наслов „Допадливи остварувања“. Особено пофално се изразува за симфониската поема „Танчарка“ на Кирил Македонски, еден од најголемите македонски композитори, заклучувајќи дека тоа е домашно балетско дело кое заслужува да биде видено и во останатите театарски куќи.

Внукот Бобан опкружен со љубов

„Сосема друг впечаток остави изведбата на балетот „Танчарка“ на музика од симфониската поема на Кирил Македонски, која во мелодиски поглед распеано, а во ритмички прецизно ја интерпретираше оркестарот на МНТ, под темпераментното диригентско водство на Ангел Шурев. Натка Пенушлиска–Митровска во овој балет покажа вистинска смисла за кореографска синтеза на неокласичната и фолклорна играчка лексика, којашто беше колку визуелно убава, толку и стилски воедначена. Јасно формулирајќи ја играчката содржина на ова дело, Пенушлиска покажа дека може понатаму да се развива како кореограф, посебно во областа на уметничките барања за нашиот национален балетски израз“.

Натка Пенушлиска–Митровска во историјата на балетската уметност во Македонија го зазема почесното место на прва македонска примабалерина. Како ехо остануваат аплаузите и скандирањата со кои била наградена нејзината високо изразена уметност, остануваат најразновидните ликови што ги толкувала а кои ѝ прираснале до срцето и се претвориле во неразделно пријателство.

Останува вистината изречена во еден југословенски весник: „Таа има три љубови, затоа што таа е мајка, сопруга и примабалерина. И сите тие хармонично ги обединува, подеднакво ги сака и за нив живее. И затоа е на некој начин сосем обична жена, едноставна, срдечна“.[83]

Натка Пенушлиска–Митровска израснува од народот како судбинска историска личност во создавањето и збогатувањето на македонската култура со вечната и незаменлива уметност на сите јазици на светот.

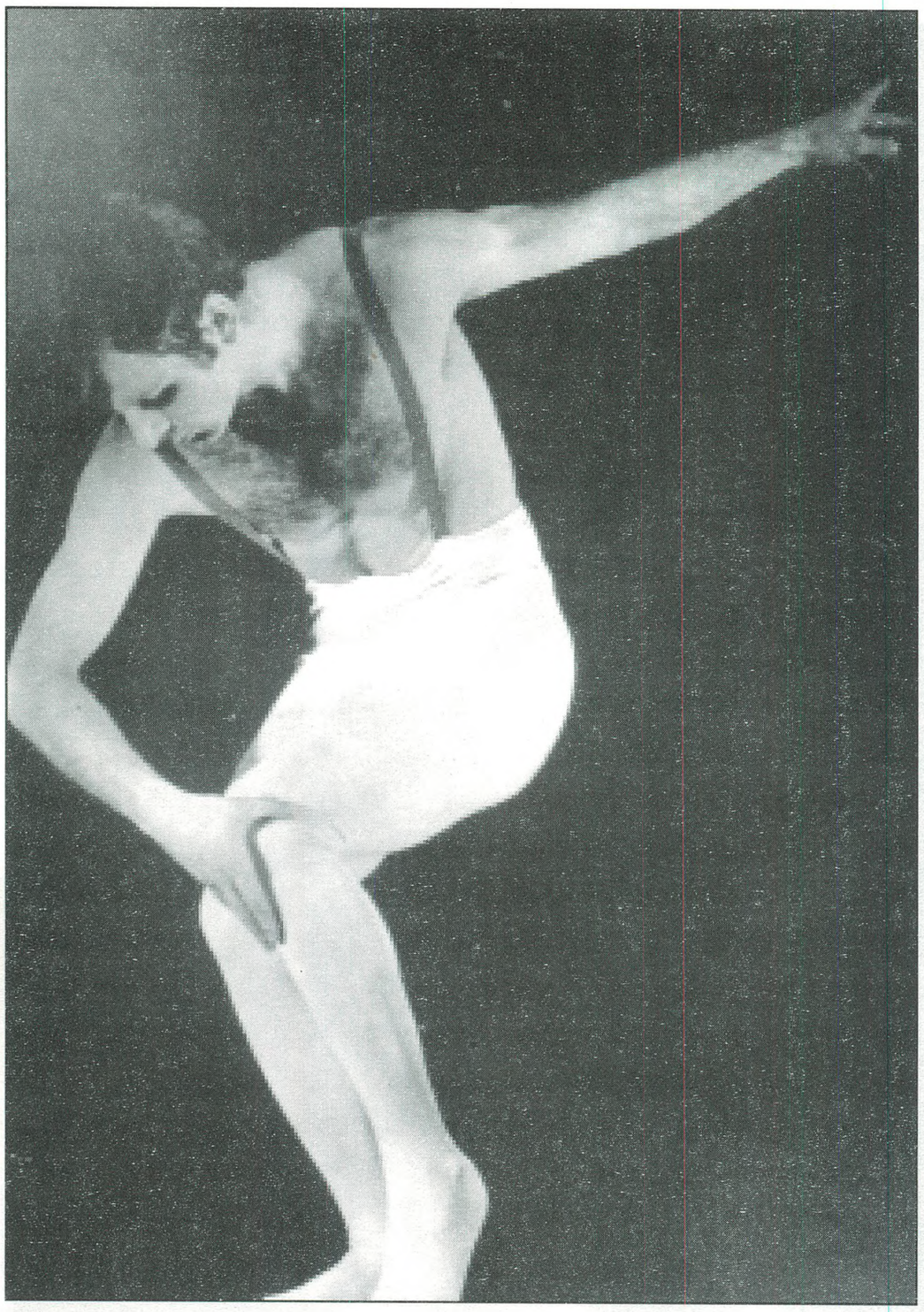
Свесна за одиграната животна улога во историјата на театарската уметност во Македонија, таа ненаметливо до ден-денес останува на пиедесталот определен за најголемите личности во балетската уметност.

---

[81] Лауреати„„Вечер“, 12. 10. 1973.

[82] Борис Петковски, „Натка“, МНТ, Скопје 1972.

[83] Франо Јурић, Портрет уз насловну страну, „Жена“ (загрепско списание), бр. 12, децембар 1963, стр. 9.



Марин Црвенов во „Песна над песните"

полн со знаење и искуство и имам потреба да го пренесам на помладите".

Две години престојуваше во Москва, каде што студираше педагогија на ГИТИС. По враќањето, покрај играта, се занимаваше со педагошка дејност. Работеше во скопското Балетско училиште, во Скопскиот балет, каде што беше и раководител две години. Некое време работеше како педагог и во странство. Предизвикот да се работи во странство, каде што балетската уметност е поценета и поисплатлива, е голем за секој уметник. „*Имав можност да играм и работам како педагог во странство. Не отидов, зошто тоа не се вклопуваше со потребите на моето семејство, а јас сакав моите синови да растат покрај мене*".

Успесите секогаш се проследени со признанија и награди. Токму за *принцот Алберт* во „Жизел", во 1977 година, Марин ја доби Наградата „11 Октомври". Учествува во разни стручни комисии и жирија, а во моментов е член на Советот во Министерството за култура.

Дел од нумерите во Балетскиот концерт од 1981 год., дуетот „Албињони" и балетот „Тоа е човек", се кореографии на Црвенов кои ги работеше тимски со колегите Снежана Спасевска и Александар Стојановиќ, но „кореографијата не ме заинтересира подлабоко и затоа не ѝ посветив поголемо внимание".

Патувањата се дел од уметничката дејност на секој уметник. Колку повеќе патувања и гостувања – толку повисоки оценки за уметникот. Марин патувал доста. Бил виден на сцената во Белград, Загреб, Љубљана, Сараево, Нови Сад, Сплит, Риека, а играл и во Германија, Франција, Чешка, Финска и Канада. „Најдраго ми е гостувањето во Канада во 1984 година, во организација на Матицата на иселениците на Македонија. Повод беше прославата на годишнината од основањето на Торонто, каде што живеат и многу нашинци. Овој настап го сметам за триумф, не само мој туку и на моите колеги Екрем и Јагода со кои играв, како и на целиот Скопски балет зашто успеа да создаде играчи достојни да го претстават во светот".

На Јубилејот за 20 години играчка дејност се претстави како Зигфрид во балетот „Лебедово езеро". И кога спомените навираат, тука е и јасната слика за убавите и чисти линии на балетскиот актер, лесните и меки скокови и посебно значајните партнерски вештини и техники.

Денес повремено или секогаш кога ќе го повикаат во МНТ да работи на одредени репетиции во Балетскиот ансамбл, со задоволство прифаќа. „*Како педагог или репетитор можам да помогнам многу. Колку тоа ќе биде искористено не зависи од мене. Дирекцијата на Балетот ги избира своите соработници и е одговорна за квалитетот на презентираното. Примарно место во секојдневието секако е моето семејство, сопругата Атина, синовите Виктор и Горан, како и кучето Кара со секојдневните грижи со него. Меѓу нив се чувствувам исполнет, среќен и само меѓу нив успевам одново да ги наполнам батериите кои постојано се трошат*".

И така се случи постоењето на уметникот Марин Црвенов, чие вредно и неуморно творечко дејствување оствари и остави галерија ликови со кои се збогати македонското балетско досие. Неговото повеќедеценско постоење е пример за високо професионално ниво што создаде импресивни резултати и оформи траен уметник, на кој со задоволство се сеќаваме.

Иван Ивановски

Гоце Тодоровски (1951 г.)

Некаде прочитав дека во артистот на Драмскиот театар од Скопје – Гоце Тодоровски „македонската глума го има својот Чарли Чаплин“. Подоцна го дознав и изворот – ревијата „Екран“. Овој навистина голем комплимент беше изречен во телеграфската оценка на тогашниот театарски проследувач на спомнатата ревија – Ванчо Каранфилов по повод праизведбата на комедијата „Солунски патрдии“ од Миле Попоски (режија: Коле Ангеловски). Колку вакватата споредба да ми изгледаше претерана, нереална, па и депласирана, сепак, немав причини да не ја прифатам ако не за сосема, тогаш за приближно точна...

Гоце Тодоровски и Сабина Аjрула во „Солунски патрдии“

Уште со своите први настапи на сцената во театарот во населбата „Карпош“ (член на овој колектив стана во 1978 г. непосредно по завршувањето на Факултетот за драмски уметности во Скопје), Гоце Тодоровски не остави никакво сомнение не само во својот раскошен талент, туку и во најразновидните можности на комиката што ги поседува и во кои внесува нешто специфично свое и по малку препознатливо од познатата чаплиновска неисцрпна комична игра...

Првиот свој поголем блесок Гоце Тодоровски го имаше во Гоголевата комедија „Ревизор“, во постановка на Димитар Станковски, како Лука Лукич. Ликот за кој станува збор го оствари мошне пластично и дискретно, со некои нови и фини нијанси во глумата.

Иако играше лик двојно, ако не и повеќе повозрасен од себе, сепак, добро се снаоѓаше во улогата, благодарение пред сè на искажаната моќ за слични трансформации.

Истата година (1978), што значи уште во текот на првата сезона од ангажманот на Гоце Тодоровски во скопскиот Драмски театар, овој актер се најде во постановката на Наум Пановски на пиесата „Веселата смрт“ од Евреинов, во која му беше доверена комичната улога на докторот, прикажувајќи ја неа суптилно и со еден поголем замав отколку претходната ролја. Не беше тоа некоја бурна комика, што за свој фундамент ја има надворешната динамика; не беше тоа улога во која може да се брилјира, да се освојат симпатиите на гледачите на еден здив. Тој упорно и стрпливо доаѓаше до својата цел – да ја исполни изведбата со сочен и ненаметлив хумор, кој извира од длабочината на човечката душа, да ја пушти котвата до дното на хуморот. А кога се игра од срце и спонтано, со точно пронајдени детали – тогаш не може да изостанат автентичноста и свежината.

Не требаше да помине многу време (нецела сезона) па раскошниот комичен талент на Гоце Тодоровски, бездруго еден од најпопуларните комичари во Македонија, да добие своја највисока уметничка мера. Пробивот, т.е. успехот што го постигна во рекордно изведуваната комедија од Миле Поповски – „Солунските патрдии“,[1] во режисерско видување на Коле Ангеловски одекна како експанзија. Неговата игра во улогата на Цанде претставуваше вистинска ерупција од нови блескотни созвучја во комиката. До тој степен изби на површина, т.е. во гро план неговата имагинативна креација во ова комедиографско остварување, која беше сета во здив и струење на животот, над артистичките шпекулативности. Едноставно играше неповторливо, чу-

[1] За својата ролја во „Солунски патрдии“ Гоце Тодоровски доби неподелени комплименти од сите македонски театарски хроничари, во што особено се издвојуваше Ванчо Каранфилов во „Екран“ со споредбата на овој наш актер со Чаплин итн.

Една од првите, ако не и прва претстава од камерен вид во која настапи Гоце Тодоровски е пиесата „Ајкула“ од современиот француски писател Виктор Хаим (режија: Ѓорѓи Стојановски). Поради кревкоста на текстот и поради анемичноста на постановката овој проект на Малата сцена на Драмскиот театар од Скопје, реализиран во 1982 г., некако многу брзо исчезна од мојата меморија. Малку ги памтам и артистичките остварувања на малиот изведувачки состав, вклучувајќи го тука и ангажманот на Гоце Тодоровски.

Но, затоа во многу поголемо сеќавање ми е врежана една друга камерна претстава во која учествуваше Гоце Тодоровски. Тоа е претставата „На осамениот остров“ од македонскиот драмски писател Русомир Богдановски (колективна режија), во изведба на театарската група „Модро окце“, инаку сценски проект на Домот на младите „25 Мај“ (денес МКЦ – Младински културен центар). Во оваа мини-комедија, реализирана како фестивалски проект на „Млад отворен театар“ –82, што значи истата година кога и веќе наведената камерна пиеса „Ајкула“, публиката имаше можност да ужива во комичните бравури на Гоце Тодоровски, па со право може да се каже дека тој и неговите двајца други партнери – Благоја Чоревски и Иван Петрушевски овојпат навистина играа со одушевување, со големо креативно залагање и сл. Тешко е да се каже кој повеќе се истакнуваше во тоа, но факт е дека во занесот на играта најдалеку во импровизациите одеше Гоце Тодоровски, поради што не ретко и излегуваше од текстот, но никогаш не беше изнасилен, пренагласен, неприроден. Природноста е негова рамка во која секогаш има доволно место за спонтаноста, која знае, се разбира, и за извесно претерување... Од друга страна, развиеното чувство за живи реакции му овозможуваше на спомнатиот актер да ја одигра својата улога, односно улози, мошне пластично и рељефно...

Во оваа смисла Гоце Тодоровски, се чини, како најмногу да постигна во дуо-драмата „Сара Бернард“ од современиот американски писател Џон Марел (режија: Димитар Станковски), остварена на Малата сцена на Драмскиот театар во Скопје. За многу приврзаници на актерската уметност на овој актер, неговиот настап во спомнатата камерна драма беше вистинско изненадување, би рекол дури и не мало откритие, зашто овојпат својот љубимец гладачите го запознаа во една сосем друга светлина – освен како комичар уште и како актер од драмски фах.[2] Сега тој играше неколку улоги истовремено, низ кои откриваше судбини на многу значајни личности од светската култура и литература. Креирајќи го ликот на Питу, човек кој верно и чесно до крајот на животот ја следи животната врвица на светската и француската актерка Сара Бернард во одлично толкување на Лилјана Велјанова, Гоце Тодоровски имаше не мала и не лесна задача да излегува од својот лик, па неговите трансформации и во некои други помали ликови беа мошне впечатливи, а особено ефектно ги оживеа ликовите на менаџерот на Сара Бернард и на писателот Оскар Вајлд.

Во колку и во кои сè претстави од камерен вид има играно Гоце Тодоровски не ми е познато, ниту тоа го сметам за многу релевантно. Знам само дека и на малиот сценски простор, како и на големиот, е господар во вистинската смисла на зборот на своите мисли и чувства, се разбира кога влегува во изведбите неоптоварен од други обврски, кога го дава максимумот, кога наидува на задачи, т.е. на ликови кои му се „лепат“ за срце...Примери за ова можат да се наведат повеќе, а како покарактеристични ги сметам неговите впечатливи остварувања во пиесите на Душан Ковачевиќ – „Собирен центар“ и „.Клаустрофобична комедија“[3] потоа во Шекспировата комедија „Ноќ спроти водици“ како сер Тоби[4], во „Болва во уво“, од Фејдо, упаѓајќи место Јон Исаја и др.

Секогаш каде-дали на Малата или на таканаречената голема сцена, креациите на Гоце Тодоровски се прифаќаат сесрдно од публиката, што е најголема награда и сатисфакција за него, иако по малку го има разгалено, иако таа не е секогаш критична кон неговата актерска уметност, кон импровизациите кои можат, но и не мораат секогаш да бидат оправдани... Популарноста е претежок товар, но и без товарот што мора да се пази и да се носи колку што е можно повеќе и подолго време, за што данокот на отстапки не е мал, тешко се освојуваат простори и на професионалната драмска сцена, и на естрадата, и во другите медиуми како што се Радиото и особено телевизијата.

---

[2] Во слична визија Г. Тодоровски се претстави и на големата сцена – во Женеовата драма „Балконот„ во (режија: Ивица Ковачевиќ“)

[3] Покрај другите, на значајниот актерски дострел на Гоце Тодоровски во „Клаустрофобична комедија“ од Душан Ковачевиќ, во својот осврт се задржа и театарскиот критичар на „Нова Македонија“ – Лилјана Мазова, според чие мислење во играта на спомнатиот актер можат да се сретнат „лежерност и многу нијанси“...

[4] И Петре Бакевски во „Вечер“ и Лилјана Мазова во „Нова Македонија за креацијата на Гоце Тодоровски во комедијата „Ноќ спроти водици“ пишуваа мошне афирмативно. Така, Бакевски сметаше дека Тодоровски презентира „игра која се темели на извесни импровизации, но во која доаѓа до силен израз силното чувство да се слави животот“. Мазева, пак, е на мислење дека Гоце Тодоровски во „Ноќ спроти водици“ игра со инвенција и со чувство за лесна и комична игра“.

Последен пат во една сценска реализација наменета за најмладите (овде ги исклучувам наменските изведби за деца што сериски се прикажуваат пред новогодишните празници), Гоце Тодоровски настапи во пиесата „Умна глава“ од Оливера Николова, во постановка на Димитар Станковски, што како самостоен проект беше прикажана во огромната Универзална сала. Судбината на ваквите и слични проекти е нивното краткотрајно задржување на репертоарот, ако воопшто може да се говори за каков и да е репертоар. Па, сепак, тие имаат и своја привлечност – на најубав можен начин ја потврдуваат популарноста на еден актер. Уште првата појава на Гоце Тодоровски во „Умна глава“ предизвика не само громогласни аплаузи, туку и овации, скандирања и сл., небаре посетителот се наоѓа на некој голем спортски објект. Толку гласни и незапирливи беа реакциите на децата на секој изговорен збор на Гоце Тодоровски, толку бучно и нестрпливо се прифаќаше секој негов гест и секоја негова мимика, што беше речиси неможно да се слушне макар и една единствена реченица... Имав впечаток дека најмладите доаѓаат да го видат својот миленик – Гоце Тодоровски. Важно е дека тој е меѓу нив, а што игра, како игра – е помалку релевантно, зашто се убедени дека самиот тој е доволен за успех:

Често сум размислувал која е причината за толку големата популарност на Гоце Тодоровски кај децата, но и кај повозрасната публика. Дали е тоа вечната жед за искричавиот, изворен и спонтан хумор или е тоа резултат на првите букви од буквагот на хуморот што децата (и не само тие) ги научиле од неговите настапи во разни сценски реализации наменети за најмладите. Зар да се заборават големиот број театарски претстави за деца реализирани на сцената на неговиот матичен театарски колектив (Драмски театар) и надвор од него, почнувајќи од „Училиште на клованови“ (режија: Коле Ангеловски) играно пред повеќе години во Домот на младите „25 Мај“, денес Младински културен центар), па завршуајќи со веќе спомнатата „Умна глава“ во главната улога... Некаде меѓу нив може и треба да се нареди имагинативната детска претстава „Мачорот Цингис Кан и Мики Траси“[5] од познатата хрватска писателка Весна Парун (режија: Звездана Ладика, кг.), во која го толкуваше еден од двата насловни лика (мачорот Цингис Кан). Ќе остане забележано дека препуштајќи им се на внатрешните импулси ја создаваше вистинската радост во играта и ја исполнуваше сцената со мигови на вистинско уметничко доживување. Ова тој со здрав уметнички усет и со актерски линии докрај извлечени го покажа и го потврди не само во спомнатата стихувана пиеса на Весна Парун имајќи го за партнер извонредниот Иван Петрушевски, туку и во уште некои претстави наменети за најмладите кои влегуваат во антологијата на најубавото што е создадено во овој домен на творештвото („Шекспир во приказни“, „Баш челик“ од Горан Бабиќ, „Џон Пиплфокс од Д. Радовиќ – С. Пешиќ „Сказна за ловџијата“, „Децата од Павловата улица“...).

Освен во претставата „На осамениот остров“ од Русомир Богдановски, и во уште еден друг проект прикажан во Домот на младите „25 Мај“ во Скопје, Гоце Тодоровски учествуваше и оствари еден од своите помаркантни актерски резултати. Станува збор за проектот „Лет во место“ од Горан Стефановски, во режија на Слободан Унковски, а во изведба на Договорната работна заедница при спомнатиот Дом (денес Младински културен центар), кој со забележан успех беше прикажан во официјална конкуренција најпрвин на Стериното позорје во Нови Сад, а потоа и на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп во 1982 г. Во оваа значајна претстава за македонскиот театар воопшто, па и пошироко, која за жал, како и многу други слични сценски реализации релативно малку се прикажуваше, Гоце Тодоровски го креира ликот на Ангеле – на една длабоко трагична фигура на патувачки актер, на човек отфрлен од животот, но афирмирајќи го него со гордоста за своето постоење итн. Имаше потресни акценти

Гоце Тодоровски во „Мачорот Цингис Кан...“

---

5 Уметничките достоинства на Гоце Тодоровски во претставата за најмладите – „Мачорот Цингис Кан и Мики Траси“ од Весна Парун наидоа на мошне убави одгласи во македонската тековна театарска критика. Прикази и рецензии се појавија во „Нова Македонија“, „Просветена жена“, „Современост“ и др.

на доживеаност во неговата игра, која не остана надвор од интересирањето не само на македонската тековна театарска критика, туку и на критиката во повеќе културни центри во поранешна Југославија.[6]

Не сум сигурен во кои и какви сè самостојни проекти бил ангажиран Гоце Тодоровски (зар тоа е толку важно и зар тоа не е сизифовска работа?). Вистина, бројките со јазикот на конкретноста кажуваат многу, иако не се; тие бездруго ќе нè упатат на заклучокот дека тој не е доволно искористен за гостувања во други театри, ad-hoc групи и сл. Кога веќе ги спомнав гостувањата, да истакнам само толку дека Гоце Тодоровски има настапувано единствено на штипската и на кумановската професионална драмска сцена. На сцената на Народниот театар од Штип настапи во постановката на Димитар Станковски на Гоголевата комедија „Ревизор“ (една од најкратките што воопшто сум ги видел на ова комедиографско дело), овојпат креирајќи ја како гостин една од водечките улоги (улогата на Хлестаков). Гостувањето на Гоце Тодоровски во кумановскиот театарски колектив беше поврзано со дипломската режија на Душко Ѓорѓиоски на комедијата „Бурна ноќ“ од класикот на романската комедиографија – Карацале. А можеше да игра во прилепските „Солунски патрдии“, а требаше и мораше да се најде и во други проекти на најмалобројниот изведувачки состав во Македонија – Народниот театар „Јордан Хаџиконстантинов – Џинот“ од Велес итн.

Не треба да се трошат многу зборови за вклучувањето на Гоце Тодоровски во електронските медиуми. Близок му е радио- микрофонот, како средство за искажување на највибрантните емоции и доживувања. И порано и сега доста ангажиран во драмски емисии за деца и возрасни на Македонското радио, односно Радио Скопје, потоа во специјализираните емисии од областа на хуморот и сатирата („Хикирику“, пред тоа во „Веселата емисија“), со чии содржини во сосема незначителна адаптација со својот постојан партнер – Иван Петрушевски гостува на разни ревијални и други приредби низ Македонија...

Ангажманот на Гоце Тодоровски е уште понагласен, повпечатлив во доменот на телевизиското творештво. Во колку сè цртани филмови и странски серии за најмладите сум го слушал неговиот чист и ѕвонлив глас – тоа којзнае дали може да го знае и најпедантниот статистичар? Знам само дека во снимените македонски народни приказни (преку 150), потоа ТВ серии од хумористично-едукативен карактер (да ги спомнам, покрај другите, „Бушавата азбука“, и „Ајде да се дружиме“), играта на Гоце Тодоровски предизвикува смеа до солзи, која го разгалува многуилјадниот ТВ аудиториум, која создава широки простори за ведри и пријатни тонови. Овие негови настапи на телевизијата, како и оние остварени на неговата матична сцена („Солунски патрдии“, „Викенд на мртовци“ и др.), подоцна пренесени, т.е. снимени на ТВ екранот, сè повеќе го шириа кругот на неговата популарност, го ставаа секогаш во фокусот на најбараните и најпопуларни лица во нашата Република.

Пројавувајќи посебен афинитет кон претстави од забавни структури, Гоце Тодоровски стана и остана „ѕвезда“ на естрадата. Во првото и за жал последно кабаре на Драмскиот театар – „Коприварник“ од Иван Карадак (режија: Коле Ангеловски), подоцна екранизирано како ТВ кабаре под наслов „Лево ќоше“, заедно со своите партнери И. Петрушевски и Благоја Чоревски, за чиј настап токму во спомнатата театарска претстава можеше да се чуе мислење дека се „генијални комичари“[7], едноставно ја донесуваше радоста на играњето... „Женски оркестар“ од Сашо Насев (I и II верзија) на режија на Д. Станковски, во улогата на Сузи, претставува нова етапа во развојот на овој драмски уметник на полето на естрадата; овие два проекта како да открија едно ново „лице“ на Гоце Тодоровски во негувањето на актуелниот, делнички хумор, во презентација повеќе на неговата надворешна, отколку внатрешна страна, оставајќи впечаток со индивидуализираниот пристап, со актерскиот инстинкт за пронаоѓање на најзанимливото, со способноста за еластично совладување на драматуршките пукнатини на текстот што го интерпретираше, не ретко и со минимален текст реализирајќи ролја од значење.

Многу позачестени, барем во последно време се „концертите“ на хумор што Гоце Тодоровски исклучиво со Иван Петрушевски ги изведува во поголем број градови во Македонија, па тие во последно време како да заземаат сè поголем простор во неговата дејност. Ваквиот вид презентации се прифаќаат од најширокиот круг гледачи речиси безрезервно, може би затоа што тие се движат главно во сферите на релаксивното и непретенциозното, одговарајќи на тој начин на предизвиците на времето, т.е. на славата и популарноста, кои не е лесно подолго време да се зачуваат, уште повеќе ако биде прекинат континутетот на настапите, ако не продолжат контактите со публиката, која е бездруго најдобриот барометар за тоа кој и каков забавувач-актер ѝ е потребен.

---

[6] Ласло Вегел во „Политика“, Сафет Плакало во „Вечерње новине“ од Сараево, Сретен Петровиќ во „Побједа“ од Титоград (денес Подгорица), Далибор Форетиќ во „Вјесник“ од Загреб, Јернеј Новак во љубљански „Дневник“ – ова е само еден дел од гласилата, односно од врвните театарски критичари од поранешна Југославија кои и за „Лет во место“ и за улогата на Г. Тодоровски пишува во суперлативи...

[7] В. Долински во „Студентски збор“ од 20.03. 1986 г.

Бранко Ставрев

Кралот на епизодата

Дојде Кирил Андоновски кај мене и донесе едни списоци колку чаршафи за трпезариски маси.

На своерачниот компјутер беше пресметал колку премиери одиграл, колку претстави, со колку автори, режисери и колеги-актери. Ги разгледав внимателно и открив дека имал над сто премиери и дека преметнал преку глава над две илјади деветстотини триесет и седум претстав, десет помалку, дваесет повеќе.

И почнав да се забавувам.

Претворени во години, на сцена, буквално, поминал околу осум.

Ако годината има триста шеесет и пет дена, како што тврдат поучени од нас, а денот дваесет и четири часа, значи дека глумел осум илјади петстотини и шеесет минути, помножено со осум, Кирил Андоновски си го скратил животот за околу четиристотини дваесет и осум илјади четиристотини и осумдесет минути.

Ме фати страв дека сета таа неточна но весела математика еден ден ќе му ја заменат со само една минута молчење.

Но, да го совладаме стравот со комедија. Кирил Андоновски е најпедантниот и најревносниот пратеник во Македонскиот театарски парламент. Од сто и педесет одржани седници, со гледачите не отсуствувал на ниту една.

Мандатот не го искористил за да изгради вила, да присвои барем едно тико, салдото в банка и натаму му останало на нула.

Не е осудуван за мито и корупција и не е обвинет дека светлината ја претворал во темница.

Токму затоа е една од ***присутностите*** што ќе ги памети и овој театар и ова општество (колку гордо звучи) и оваа страдалничка земја.

Како Исак Кејтен беше брилјантен; успеа од дрво да направи мајка и ни вети дека еден ден, по неколку илјади векови, сè ќе се дознае. Како Жевакин истиска сицилијанско сонце од гоголевски лимон. збунет дали ова му се случува само седумнаесет пати.

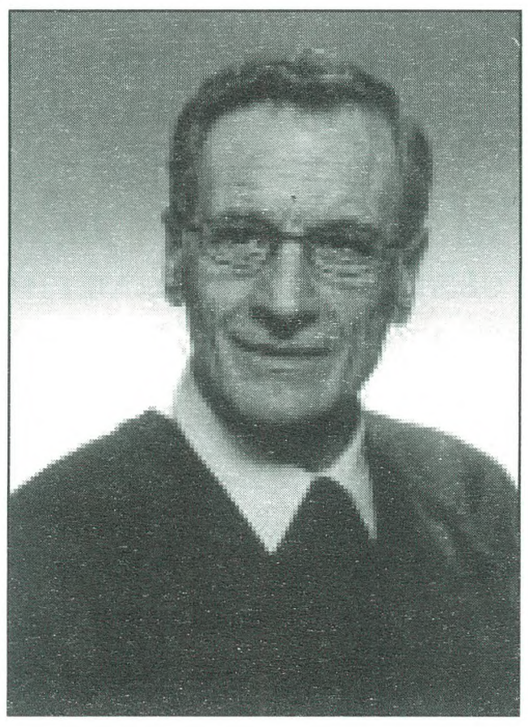
Како грклан извлече песна од виолина без жици, постојано расположен за своеобразно пицикато.

Како Медведенко во Галеб најде учителска хармонија меѓу материјалните и духовните сили.

Како Хлестаков лебдеше над своето време како пердув, над воздух од аморал. над вода од разградба и над пекол од вредносен хаос, затоа Кирче кај Гоголь и Нушиќ се чувствува како дома.

А кај Шекспир?

Е, овде веќе работите се „шутски“.



мискициски (прашајте го лично Мискицијата што изѕида чешма на патот кон Пехчево и кој Македонија ја сврте за едно
изгрејсонце и едно зајдисонце.)

Ти не си имал право да остариш, му рече Кире на кралот кој не успеал да остане мудар.

Како актер кој постојано слободата на играта ја остварува преку ропството на закономерноста, Кирил Андоновски трагичната и комичната маска ги зближи во бакнеж. Оти нема солза што паѓа а да не го нароси некој цвет што не го гледаме. Кириландоновскиот хумор е испреплетен со универзалната болка, Преку хуморот тој ги допира фантастичното и непознатото и се труди да ги натшегува навредите удрени до срце и така да ги зацели отворените рани.

Шутот на Кирил Андоновски дејствува како хор и со своето инсистирање на хумор само ни ја зголемува маката. Ако Шекспировите современици – како што нè убедува Вилсон Најт, уживале во физичката тортура на сцена и веројатно прснувале од смеа кога Регана му ја скубела брадата на Глостер, или дури кога Кронвел му ги гмечел очите, Шекспир намерно сметал на тоа како на врвен контрапункт.

Од Шекспир, преку Бастер Китон, до Кирилови дни.

Помислете на онаа трагична смисла за хумор, со која едно дете, и тоа добродушно дете, може да го посматра грчењето на измачениот инсект и притоа сетете се на овие стихови:

Ко мува за игра
На децата сме ние за боговите
Ко муви за игра.

Постои можност студенава ноќ да нè стори сите шутраци и лудаци, вели шутот на Кирил Андоновски.

А пратеникот Прокиќ?

Погледнете го по сто и педесетти пат и ќе видите дека не е место, но е време за книга, а не за пригоден говор кој е слаба форма за живот толку богат со содржина.

Книгата е напишана сценски, филмски, телевизиски, радиодрамски.

Може да носи наслов „Кралот на епизодата“

Да му побараме издавач на мискеција-та од Пехчево, за да не му потемни некогаш славата што ја стекна со многу дарба, многу љубов и многу потна работа.

Иван Ивановски

Сестрана креативна личност

Јордан Витанов, актер на Народниот театар од Велес

Со својот несомнен талент, Јордан Витанов, еден од водечките актери на Народниот театар „Јордан Хаџиконстантинов – Џинот“ од Велес, постепено, но сè посигурно се наметнува во театарското милје не само во градот во кој живее и создава, туку и во македонскиот театарски простор воопшто. Во текот на петнаесетгодишното континуирано настапување како професионален драмски уметник (тоа е периодот од завршувањето на Факултетот за драмски уметности – ФДУ во Скопје до денес), Витанов има реализирано околу 50 најразлични ролји, занимавајќи се истовремено со режија, организациона и друга дејност. Сепак, негова трајна и основна преокупација и вокација е актерската игра. И во поголемите и во помалите улоги на сцената на својот матичен театарски колектив, како и на гостувањата на некои други професионални драмски сцени во Македонија, умее да го постигне она најбитното, најважното – да ја изнајде неопходната мерка, да биде во јадрото на играта, целта во една згуснатост и збиеност...

Од најразличните ликови што ги толкувал во дела од домашната и странската драматургија (современа и класична) може слободно да се заклучи дека за Јордан Витанов не постојат одредени фахови. Тој е актер кој во сите ролји што му се доделуваат – комични и трагични, фарсични и гротескни, умее да го извлече максимумот, да биде јадро на изведбата...

Особено импонираат неговите многубројни актерски остварувања на сцената на Велешкиот народен театар, и тоа:

Филоктет во истоимената пиеса од Хајнер Милер, во режија на Мето Јовановски (за оваа улога Витанов стана лауреат на интернационалната награда што ја доби во Украина на гостувањето во Велешкиот театар);

Куртa вампирџијата во пиесата „Последниот балкански шпион“ од Дејан Дуковски, на режисерот Димитар Станковски;

Содо во „Крчма на патот за Јевропа“ од Жанина Мирчевска (овој текст го режираше Коле Ангеловски); спомнатата ролја му ја донесе на Витанов наградата за најдобро актерско остварување на традиционалните театарски игри „Војдан Черноџрински“ во Прилеп,

Орест во „Електра“ од Еврипид, изведена амбиентално во Стоби, во режисерско видување на Стојан Стојановски;

Селанецот во „Џинот и седумте џуџиња“ од Дејан Дуковски, фестивалски проект изведен на МОТ, што го најави мошне талентираното присуство на Александар Поповски;

Креонт во „Антигона“ од Софокле (уште една постановка на Стојан Стојановски под отворено небо, т.е. во Стоби, играна пред импозантен број гледачи – над 2000!);

Стефан Стариот во „Елешник“ од Југослав Петровски, во постановка на Димитар Станковски;

Аѓутантот во „Полицајци“ од Славомир Мрожек (прво гостување на угледниот режисер Љубиша Георгиевски на велешката професионална драмска сцена);

Тибо во „Адвокатот Патлен“ од непознат автор (режија: Димитар Станковски);

Смирнов и *Мечка* во едночинките на Чехов „Брачни понуди“ и „Мечка“, што ги режираше Младен Крстевски;

Плепсидем во „Плутос“ од Аристофан (оваа драма како гостин во Стоби ја постави Петрос Панамас од Грција);

Фетисов во „Четириесет маченици“ од современиот бугарски драмски писател Димитар Бојчев;

Насловната улоѓа во „Окованиот Прометеј“ од Есхил итн.

Во овие и многу други проекти, Јордан Витанов прикажа широко изразен дијапазон, убаво чувство за трансформации, инстинкт за откривање на суштинското во пиесите и сл. И покрај ангажирањето во својата матична куќа и како директор на Театарот и како актер, кој поради малубројноста на изведувачкиот состав на Народниот театар

„Јордан Хаџиконстантинов – Џинот“ во Велес практично нема претстава во која не настапува, Јордан Витанов наоѓа време и потреба да им се посвети и на некои други свои театарски љубови: сценографијата, режијата, преведувањето драмски дела. Овие афинитети тој посебно ги искажа во дела од домашната, македонска драматургија („Шуаби ап“ од Жанина Мирчевска, „Лонг плеј“ од Горан Стефановски). Неговиот ангажман не е ништо помал и помалку значаен и во подготвувањето и учествувањето во поголем број претстави наменети за најбројната и најблагодарната публика – децата, импонирајќи со својот сериозен и темелен однос во работата и во овој домен на творештвото.

Од сево ова досега речено произлегува заклучокот дека станува збор за една многустрана и сестрана креативна личност. Со други зборови речено – Јордан Витанов е драмски уметник од значаен формат. Тој во секој проект настапува секогаш заинтересирано и максимално ангажирано, пројавувајќи чувство за ансамблова игра, залагајќи се за успехот на целината.

Не е многу тешко да се забележи дека овој актер со убава и хармонична сценска појава во секоја сценска реализација ликовите ги креира со драматична слика на изразот, со многу топлина и акценти на непосредност...

Овие и многу други својства на најубав можен начин Јорданов Витанов ги искажа и на гостувањата во проекти на другите театри, посебно на оние во Струмица и Куманово, а исто така и на филмот и телевизијата, што му ја обезбедија наградата за актерски опус за 2002 година на градот во кој живее и создава.

Јордан Витанов во насловната улога на „Филоктет“ од Хајнрих Милер

постојано. Тогаш не ми паѓаше на ум да се запрашам зошто. Мислев дека поради конфликтот со татко ми. Но тука имаше нешто повеќе. Оваа книга во сите свои сцени, во сите свои ликови, бара да ги откриеш скриените закони, местото каде што боговите размислуваат и ги земаат своите решенија, каде што човекот би можел да живее без илузии и слободно.

Нешто подоцна, кога станав повозрасен, почнав да го читам Ибзен. Тој третираше социјални проблеми, како, на пример, проблемот на рамноправноста на жените. Жените што ги познавав не беа инфериорни и сличен проблем не гледав во „Куќата на куклите". Го читав Ибзен не пораи тоа што третираше социјални проблеми, туку поради тоа што имаше една блескава техника. Во неговите пиеси нема ништо што би можело да биде одделено од другото, дури ни еден ред, дури ни еден гест кој би можел да биде изолиран. Тоа ми го запираше здивот.

Благодарение на делата на Достоевски и Ибзен што ги читав и препрочитував, откривав во нив некои нови убавини и успеав да си создадам идеја за тоа каков треба да биде еден драмски актер.

Потоа ги читав германските импресионисти, како и домашните автори Иљоски, Крле, Панов, а подоцна и авторите од помладата генерација. Истовремено бев фрапиран од сличноста на нивните драмски средства. Во тоа време го читав и О' Нил, како што читав сè друго. На една конференција за печатот во тоа време тој има изјавено: „Јас не се интересирам за односите на човекот кон човек, туку за односите на човекот кон Господ". Во тоа време тоа беше изигрување со социјалните преокупации. Сметав дека тоа е мошне реакционерно сè до денот кога, по повеќе одиграни ликови во разни пиеси, разбрав дека тој го рече истото она што сакав и јас, се разбира не на идеолошки туку на општочовечки план. Јас, исто така, имав религија, иако не сакав да останувам зад времето, религија без богови но со божествени сили, сили на економските кризи, на политички императиви што го измачуваа, растураа и пустошеа сè она кон кое е насочен мојот поглед.

Тешко е човек да си претстави еден драмски писател кој не би бил љубоморен на квалитетите на драмските дела од Чехов. Неговата палета е богата, неговиот поглед е топол, толку топол што легендата за Чехов во светскиот театар, е легенда за еден сентиментален човек, за еден елегичен автор кој со љубов и тага говори за изминатото време.

Револтот на синовите кон татковците. Убеден сум дека ние во Македонија сме дошле на крајот од еден период, затоа што не престануваме да се повторуваме од сезона до сезона. Секој нов успех претставува една мала сличност со претходната. Една по друга пиесите ја раскажуваат историјата на младиот човек, кој општо земено е чувствителен, доведен до саморазурнувачки револт или до немоќ поради немање родителска чувствителност. Еве ги во тој контекст имињата на неколкуте пиеси: „Погледај го својот дом ангеле" од Кети Флинс што ја адаптира Томас Вулф, или „Темнината на врвот на скалите" од Вилијамини, или „Мачка на вжештениот ламаринен покрив" од Тенеси Вилијамс. Јас не ги набројувам како критичар, туку ги гледам повеќе како туѓинец кој доаѓа од некаде, како суштество кое сигурно би се чудело за толку раширениот феномен.

Во „Мачка на вжештениот ламаринен покрив" верувам дека Вилијамс би го нападнал својот сопствен поглед на светот, обидувајќи се да го скрши и да го реформира во една поширока смисла. Тоа е пиеса што ги прифаќа гледиштата на синот Брик, еден млад осамен човек, чувствителен кон неправдата. Личностите што гравитираат околу него се груби, лакоми опфатени со моќ. Тоа е еден свет што сака одново да ја види својата слика во светот на своите деца, создадени без љубов и родени не како деца, туку како наследници на моќ и богатство, како суштества што мора да ја продолжат неправедноста. На овој свет Брик го противставува идеалното и храброто пријателство на неговиот мртов пријател. Присуствувајќи на оваа пиеса ние се убедуваме дека светот што го опкружува Брик е одвратна корекција со недостојни средства. Брик одбива да влезе во овој свет, но бидејќи не може ниту да го разурне, ниту да го трансформира, тој се свртува против самиот себе. Кај него постои стремеж за материјална моќ. Постои буквално, или симболично, свет што треба да се победи, или да се напушти, да се проколне. Во овој случај е потребен поглед на светот. Тоа не е студија за цинизам во која писателот ги изложува сите парадокси на ситуацијата и се задоволува да заврши со шега. Тоа не е ни студија во која некој младич владее со својата сексуалност. Постои еден морален суд кој останува да виси над оваа пиеса. Се наметнува една споредба со Хамлет, кој го извлекува својот меч и ниту се бори ниту одбива да се бори, туку се жени со Офелија, која не умира...

Било да се работи за Толстој, Достоевски, Хемингвеј, за Вас, или за мене, сите ние сме формирани во овој свет за време на нашето детство и првите вистини до кои доаѓаме нè доведуваат до конфликтот со нашите родители. Борбата за слобода на мажот или жената, што се противставува на ропството уште од своето детство не е само борба да се разурне авторитетот за да се создаде нов. Погледот на светот на младичот е интересен и ценет, бидејќи инсистира врз идејата за правда.

Најдобриот од нашите театри стои на прсти за да може да гледа над рамениците на родителите. Помалку добриот театар се занимава со милосрдност кон младоста и со сексуалните проблеми. Ние нема да излеземе од нив, постојано доближувајќи се сè поблиску до овој маѓепсан круг и оставајќи им сè повеќе и повеќе место на натуралистичките дијалози.

Моето мислење е дека ако нашиот театар не го пробие мразот на тој круг во корист на една нова проценка на светот, тој ќе дегенерира во една невешта психијатрија.

Ристо Стефановски

Еден век Васил Иљоски

Васил Иљоски спаѓа во редот на најистакнатите македонски писатели и е еден од основоположниците на новата македонска литература. Појавувајќи се со своите драмски првенци во почетокот на дваесеттите години, тој речиси шест децении ги исполнува сцените на македонските театри со својата жива творечка реч. За неговото име и творештво е сврзано воспоставувањето на нарушениот континуитет на македонската литература и на македонскиот сценски говор и афимрацијата на македонскиот јазик во драмската литература и на театарската сцена. Ова е дотолку позначајно што литературното творештво на Васил Иљоски се јавува во дваесеттите години, афирмирајќи ги забрануваниот јазик и култура на македонскиот народ во Кралството Југославија. Со својата пиеса „Бегалка“ изведена првпат во 1928 година на сцената на Скопскиот театар на кумановски говор, а потоа набргу симната од репертоар и забранета, започнува нова етапа во развојот на македонската драма и на литературата воопшто, што ќе продолжи со дејноста на другите македонски драмски автори меѓу двете војни – Ристо Крле и Антон Панов и што ќе го доживее својот врв со поетското и книжевното дело на Кочо Рацин. Оттогаш па до денес творештвото на Васил Иљоски означува основоположничка и една од најзначајните страници на современата македонска драма и литература. Непрекинатото живеење на неговите пиеси во текот на речиси шест децении на сцените на сите македонски театри, претставува потврда на нивните драматуршки и литературни врдности и голем поттик на животот и развитокот на современиот македонски театар.

Васил Иљоски е роден во 1902 година во Крушево, а детството и младоста ги поминува во Куманово, каде што во 1922 година ќе ги напише и своите први драмски обиди.

Мирослав Иљоски:

АМАЛТЕЈАТА ОД ДЕТСТВОТО НА ВАСИЛ ИЉОСКИ

(записи и сеќавања)

Драги Дами и Господа,

Овде присутни почитувачи на личноста и творештвото на Васил Иљоски, бидејќи за творештвото стануваше збор, се определив да Ви прикажам нешта досега необјавувани.

Но, пред тоа еве, не случајно, ми се наметнува асоцијација на дел од еден старогрчки мит во кој се зборува за прекрасната божествена коза Амалтеја (потаму ќе стане јасна смислата на таа асоцијација во контекстот на ова кажување).

Дозволете да се потсетиме дека старогрчката митологија е неисцрпен извор на мудрости за човекот, за неговото опстојување и за меѓусебните односи. Таа митологија, со вредностите и пораките што ги содржи, е основа и на познатите високи филозофски досегања во древната Грција, но и потоа воопшто.

Еве накусо едно мало потсетување за Амалтеја:

Одвоен насилно од мајчиното и задојуван од млекото на Амалтеја, малиот Зевс набргу се здобил со

* Излагање на научниот собир Творештвото на ВАСИЛ ИЉОСКИ (100 години од раѓањето), во организација на Институтот за македонска литература (25 декември 2002)

професионални театри во Македонија и со бројните аматерски друштва. Македонските театри со одделни пиеси на Васил Иљоски гостувале на многу југословенски сцени, како и во театрите во Полска, Романија, ЧССР, Бугарија и др.

Литературното творештво на Васил Иљоски не се исцрпува со неговите драмски дела.

Неговото интересирање и неговата активност се прошируваат и во областа на книжевната историја, на литературната критика и есејот, во областа на театарот, фолклористиката и науката за јазикот. Тоа го сведочат неколкуте десетини текстови посветени на овие области, во кои Васил Иљоски открива висока дарба, стручна компетентност и научен пристап. Неговото интересирање за книжевната историја и критика се движи од осветлувањето на делото на Кирил и Методиј, Браќата Миладиновци, Григор Прличев и Крсте Мисирков до Кочо Рацин и современите автори, со што всушност го заокружува и своето интересирање како драмски автор за историскиот развој на македонскиот народ и неговата литература и култура. Васил Иљоски поголем број научни трудови им посветува на прашањата на фолклорот и македонскиот јазик, а посебно внимание свртуваат неговите текстови што третираат појава и настани од книжевното и театарското минато на другите југословенски народи и пошироко, на балканските и други земји.

Тука, пред сè, би требало да се посочат неговите текстови „Његош, поет на борбата за слобода“, „Христо Ботев“, „По Вуковиот пат“ и други. Ова широко книжевно и научно љубопитство на Васил Иљоски ја дополнува неговата плодна шеесетгодишна драматуршка активност и го заокружува неговиот творечки опус.

Долгогодишната активност на писател, педагог, научник и општественик, на Васил Иљоски му создаде посебно место во современата македонска култура, зашто тој со сето свое битие и со сето свое творештво се ангажира за нејзиното ослободување и за нејзиниот развој. Од друга страна, неговата исклучителна дарба и неговите значајни остварувања во областа на драматургијата до таа мера ги отвори вратите на македонските театри, што ниеден од нив не може да се замисли без нив. Благодарение на нив многуилјадната публика ѝ остана и ѝ станува верна на театарската уметност.

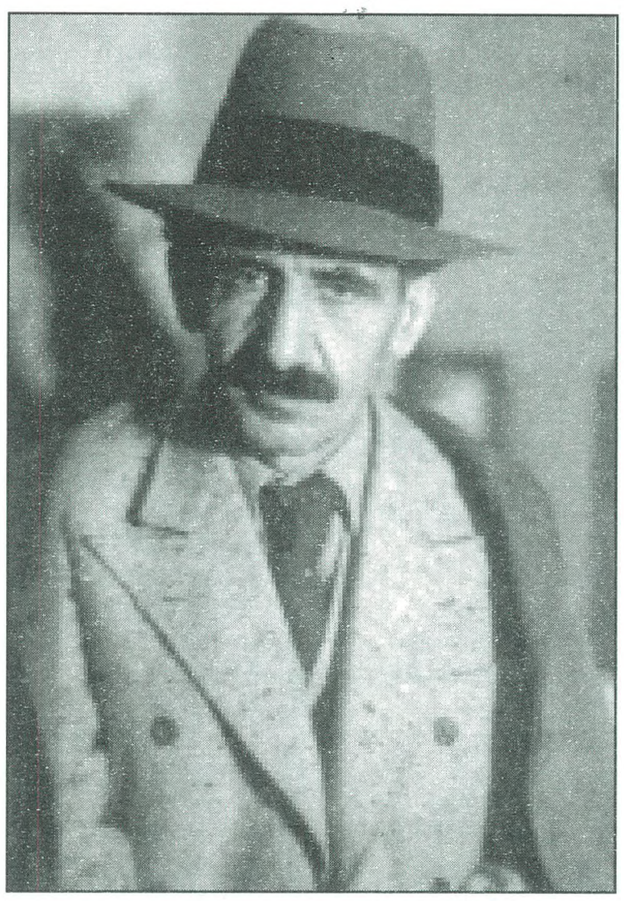
За еден драмски автор не може да се замисли поголемо признание.

Со тоа неговото дело ја игра својата вистинска културна и општествена улога давајќи значаен придонес за развојот на македонската и литература и театар, во чие живо ткиво е длабоко вткаено.

● ● ●

Велимир Живоиновиќ Масука – афирматор на македонската драма (1886-1974)

Доктор Бранислав Воиновиќ, повеќегодишен директор на Народно позориште „Краљ Александар Први“, со указот број 5092 од 10 февруари 1935 година, е преместен за управител на Народно позориште во Белград, а Велимир Живоиновиќ, режисер, со указот број 9585 од 13 март 1935 година, е поставен за управител на Скопскиот театар. На должност стапил на 1 април 1935 година, а лекторот Живоин Петровиќ, со решение на помошникот министер за просвета од 20 април 1935 година, е преместен во Белград на должноста лектор. На негово место дошол Слободан Јовановиќ, суплент на гимназијата во Сомбор. Во текот на годината, административниот секретар и благајник Мирослав Голубовиќ е пензиониран, а потоа поставен за службеник во театарот во Белград.



Велимир Живоиновиќ Масука

На 30 април 1935 година, Театарот го напушта долгогодишниот актер и режисер Јован Гец, откако е назначен за управител на Бановинско позориште во Цетиње. Театарот го напуштаат и артистот Миро Копач на 31 октомври 1835 година, заради болест; артистот Милутин Јасниќ, заради отслужување на воениот рок; и Љубица Веселиновиќ на 31 мај 1935 година, поради истекување на договорот.

Артистичкиот ансамбл кој го сочинувале: Живка Срдановиќ, Добрила Цимиќ, Ружица Радосавлевиќ, Пава Слука, Јоланда Ѓачиќ, Мила Ерцеговиќ, Ирена Аспрова, Драга Илиќ, Надежда Замфировиќ, Лидија Јовановиќ, Невена Обрадовиќ, Перо Јовановиќ, Јосиф Срдановиќ, Милутин Цимиќ, Стеван Јовановиќ, Ватрослав Хладиќ, Светолик Никачевиќ, Радивој Летиќ, Бранко Татиќ, Авдо Циновиќ, Тодор Николиќ, Љубиша Стојчевиќ и Синиша Раваси во тоа време претставувал сериозна и квалитетна уметничка трупа со солидни уметнички можности, моќна и подготвена за секаков уметнички напор.

Весникот „Вардар“ од 31 март 1935 година објавува напис на Јован Костовски под наслов: „Денес новиот управител на Народно позориште ја прими должноста“. Во разговорот со новинарот, Велимир Живоиновиќ, меѓу другото, вели: „Г. д-р Воиновиќ во овој Театар работел многу добро и јас

Велимир М. Живоиновиќ, книжевник и управник на „Народно позориште“ во Скопје, роден е на 21 ноември 1886 година во Велика Плана (смедеревска). Гимназија завршил во Белград. Студирал во Белград и во Лајпциг, дипломирал на Белградскиот универзитет, во 1914 поставен е за суплент, а во 1919 година за професор во Белградската реална гимназија. Есента истата година преминува во белградскиот театар. Во 1920 година поставен е за режисер, а во 1924, по драматуршките и режиските студии во Германија, за управник на „Народно позориште“ во Белград. На оваа функција тој е и пензиониран во 1925 година, а во 1934 е реактивиран како режисер во истиот театар; од оваа функција доаѓа за управник на „Народно позориште“ во Скопје. Во 1919 година, со Сима Пандуровиќ, го формира списанието „Мисао“, чиј уредник е од 1919 до 1921 и од 1928 до 1934 година. Има објавено три книги поезија („Ведри и темни ноќи“, 1922; „Стихови“, 1924; „Одблесоци во водите“, 1928) и две книги критика („Од книжевноста и театарот“, 1928; „Меѓу современиците“, 1934). Истата, 1934 година е објавен избор од неговата поезија, а во 1935 излегува од печат збирката раскази „По трагата“. За време на Војната не работи никаде. По Војната, од 1946 до 1955 година, е директор на Драмата во Ниш. Потоа, до крајот на животот (1974), живее во Белград.

Масука активно се занимавал и со превод. Има објавено цела збирка препеви од Гете, го преведувал Шекспир, а негови се преводите и на голем број театарски дела прикажувани по сите сцени во Југославија.

Од оригиналните театарски дела, Масука е автор на драмата „Човекот сонува“, што е прикажувана и на Скопската сцена, и на „Станица“ (драма во еден чин), првпат прикажана на 16 ноември 1936 година во Скопје.

Како поет, ѝ припаѓал на традицијата на емотивната и субјективната интимистичка и доцноромантичарска поезија; бил близок на Пандуровиќ и Даница Марковиќ, меѓутоа помалку интелектуалистичен од нив. Во неговите песни, меѓу кои има и со несомнена вредност, преовладуваат темни и топли тонови на сетилната резигнација.

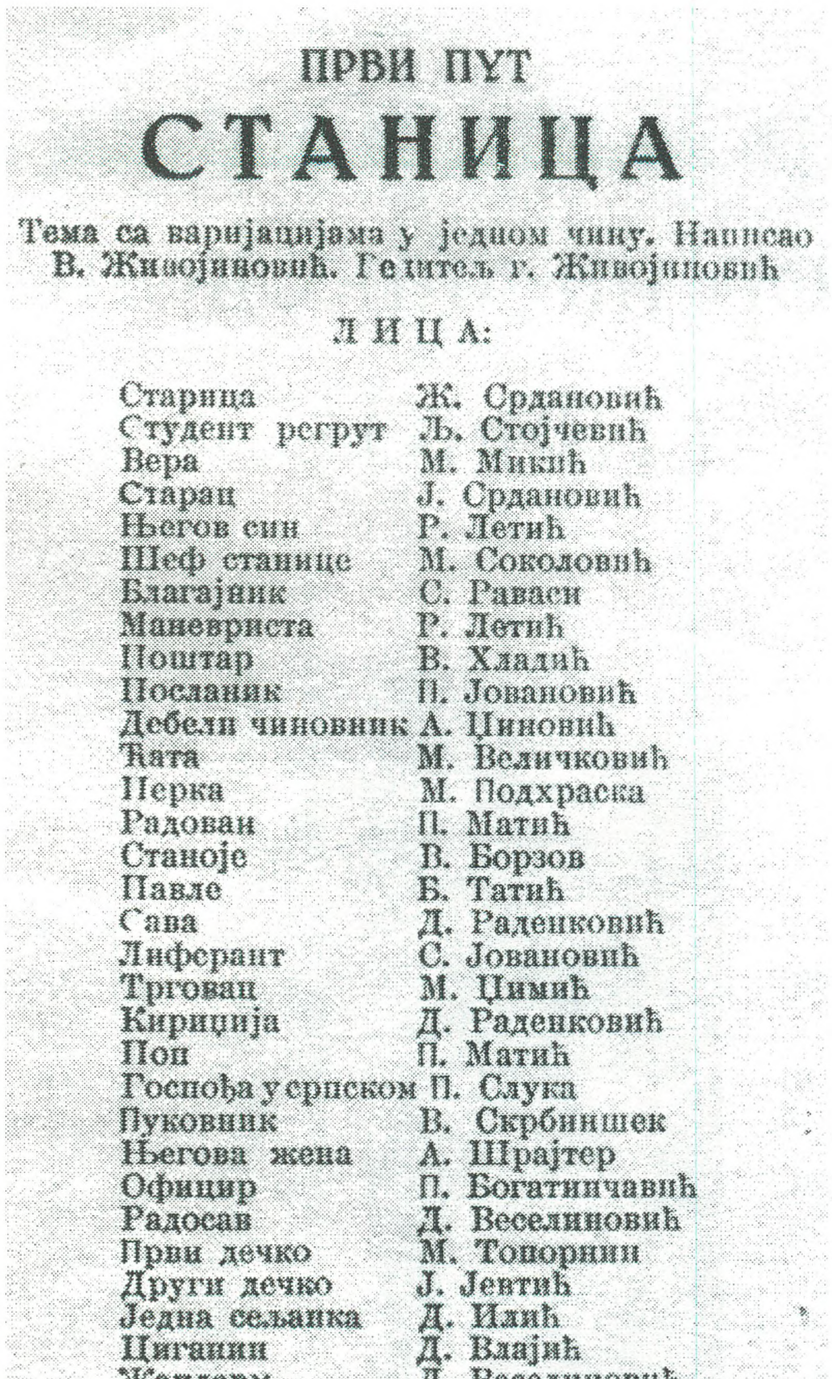
мислам само да продолжам со она што веќе постои тука...“ Во оваа прва изјава, во другиот дел од написот, не се крие желбата на поетот и драматург кој ги познава работите во театарот, со својата театарска и книжевна култура и вкус уште повеќе да го зголеми неговиот углед.

Велимир Живоиновиќ – Масука, поранешен режисер и управител на Белградскот театар, е и драмски писател, театарски критичар, уредник на списанието „Мисао“, поет, преведувач и воопшто личност со видно место во културниот живот на Белград. Затоа со право се сметало дека неговото доаѓање во Скопје е голема придобивка. Театарот во Скопје бележел подем од 1920 година, а со неговото доаѓање доживува натамошен, повисок развој.

Во книгата „Среќни денови“ (Белград, 1989), која всушност ги содржи сеќавањата на актерот Светолик Никачевиќ, за Живоиновиќ пишува дека бил комуникативен и дека веднаш се здружувал со актерите. Тој дозволувал секој да му пристапи, да му се обраќаат без стеснување за сè и сешто.

По преземањето на должноста, Велимир Живоиновиќ се обидел да измени некои состојби. Во оваа насока, најмногу бил окупиран со кадровските прашања. Тој брзо проникнал во вистината дека во Театарот имало една група луѓе која била на платниот список уште од времето кога Театарот почнал да работи, од самото основање. Некои од нив, како Перо Јовановиќ, Јосип Срдановиќ и уште неколцина, имале што да покажат. Меѓутоа, во таа група имало луѓе кои веќе не биле способни ништо да понудат.

Тие цврсто држеле некои позиции, мотивирани од егоистични причини, а од некакви традиционални обзири, ниедна управа, колку и да била смела, не преземала мерки против нив. Згора на тоа, на неколцина млади луѓе не им се давала шанса да се докажат. Тука, на тие размисли, застанувале речиси сите проекции за позитивно решавање на кадровската проблематика. Затоа состојбите и не се менувале, едноставно си останувале такви какви што биле.



ПРВИ ПУТ

СТАНИЦА

Тема са варијацијама у једном чину. Написао В. Живојиновић. Гезитељ г. Живојиновић

Л И Ц А:

Старица	Ж. Срдановић
Студент регрут	Љ. Стојчевић
Вера	М. Микић
Старац	Ј. Срдановић
Његов син	Р. Летић
Шеф станице	М. Соколовић
Благајник	С. Раваси
Маневриста	Р. Летић
Поштар	В. Хладић
Посланик	П. Јовановић
Дебели чиновник	А. Циновић
Ката	М. Величковић
Черка	М. Подхраска
Радован	П. Матић
Станоје	В. Борзов
Павле	Б. Татић
Сава	Д. Раденковић
Лифериант	С. Јовановић
Трговац	М. Цимић
Кирицнја	Д. Раденковић
Поп	П. Матић
Госпођа у српском	П. Слука
Пуковник	В. Скрбиншек
Његова жена	А. Шрајтер
Официр	П. Богатинчавић
Радосав	Д. Веселиновић
Први дечко	М. Топорнин
Други дечко	Ј. Јевтић
Једна сељанка	Д. Илић
Цигански	Д. Влајић
Жандарм	Д. Веселиновић
Грађанин	В. Борзов
Подофицир	Б. Татић
Кондуктер	Д. Качаревић
Варошанин	С. Пашалић
Варошанка	Д. Цимић
Једна девојка	Д. Илић
Једна баба	Р. Радосављевић
Једна женица	Н. Замфировић
Млад радник	Б. Зафировић
Служитељ	В. Ранковић
Фићфирић	Н. Анђелковић
Један господин	М. Бобић
Једна дама	М. Ерцеговић
Једна мама	И. Раденковић
Њен познаник	А. Топорнин
Вереница	И. Астрова
Један зидар	Т. Николић
Кочијаш	М. Брзак
Једна вижља	Ј. Јевтић
Пуначка госпођа	П. Кос
Један сељак	П. Бајић
Први сељак	М. Цимић
Војник	С. Раваси

Сељаци, посматрачи, војници, мушки и женски гласови, рањеници.

Почетак у 8.30 увече. Цене места за премијеру од 3.50 — 20 дин. за репризу од 2.50 до 17.50 дин.

Размислувајќи на таа тема, Живоиновиќ дошол до заклучок дека треба да ѝ се најде достојна замена на Јоланда Ѓачиќ, која заминала за Сараево, како и на Светолик Никачевиќ, кој заминал во Белград. Јован Гец, пак, заедно со сопругата, отишол во Цетиње, а Милан Јасниќ бил на прагот на отслужувањето на воениот рок... Живоиновиќ сакал Театарот да има ансамбл од триесетина актери со кои би бил во состојба целосно да одговори на задачите. „Ако ни дозволат материјалните средства, јас на секој начин ќе се трудам не само да ги задржам досегашните членови, туку и да ја проширам трупата што е можно повеќе...“

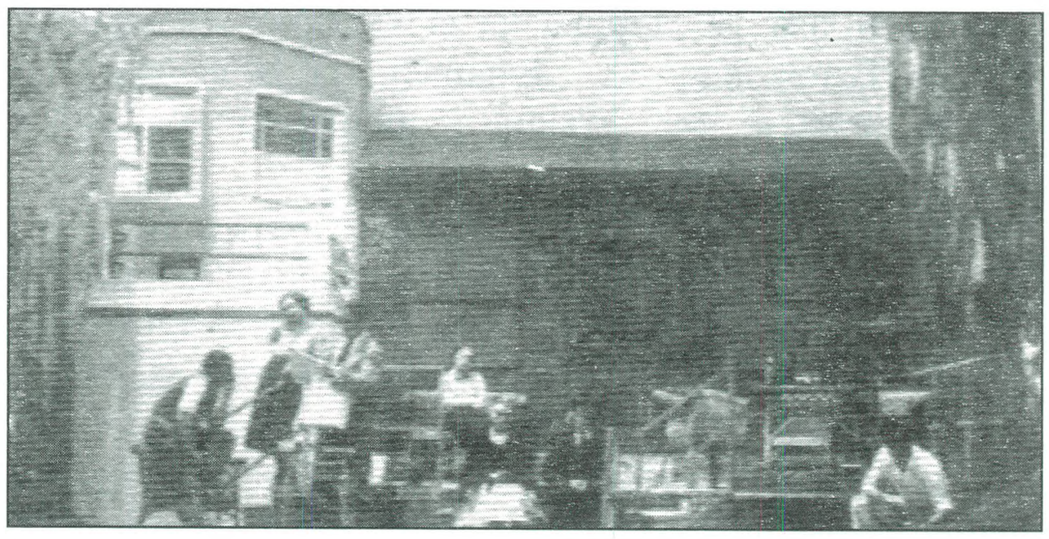
За старата болка на Театарот, за неговиот хор и оркестар – крајно неопходни за т.н. национален репертоар, а кои би можеле да придонесат за зголемување на бројот на гледачите – Живоиновиќ вели: „Би ни требале најмалку двајца пејачи и двоен квартет. Меѓутоа, расходот за таков состав во никој случај не може да го покријат претставите. Згора на сè, најтешко е да се најдат пејачи-солисти, кои се многу скапи. Некако и би се исплатело кога таквиот пејач би бил и добар актер, меѓутоа ако тој се ангажира само како пејач – тогаш не се исплаќа...“

На прашањето што се предвидува за репертоарот за следната сезона, Живоиновиќ истакнува дека требало да се пополни ансамблот, да се средат материјално-финансиските прашања, па дури потоа би можел да премине на суштественото, на составувањето на репертоарот и на сообразувањето на тој репертоар со силите и со можностите на материјалните средства.

Иако сè уште било рано да се зборува за новиот управител, во Театарот се почувствувал нов дух. Тоа било мошне важно, зашто во Театарот бил

сконцентриран речиси целиот уметнички живот на Скопје. „...Јас отсекогаш го застапувам гледиштето дека пред сè мора да се тргне од домашната драма како основа. Тоа се обидував да го воведам уште како управител на Белградскиот театар во 1924 година. Резултат на тие мои настојувања беше зголемувањето на бројот на домашните текстови и на интересот за нив во нашиот Театар. Инаку, сметам дека домашните драми, што се театарски добро опремени и тогаш кога литературно и технички не можат да се споредат со некои странски дела, имаат предност затоа што на публиката ѝ се поблиски по духот и по она што го третираат. Единствено домашната драма е кадарна со време кај нас да создаде вистинска театарска атмосфера и да се надградува театарската традиција и нашиот театарски стил...“[1]

Во Театарот почнало динамично да се работи. Истовремено се подготвувале по неколку пиеси. Новоназначениот режисер Владимир Скрбиншек работел на „Пигмалион“ од Бернард Шо, Ватрослав Хладиќ на „Писмо“ од Сомерсет Мом, а новиот управител на Театарот Велимир Живоиновиќ ја подготвувал „Елга“ од Герхард Хауптман. Натаму, Јосиф Срдановиќ ги режирал обновените писеси „Белград некогаш и сега“ од Бранислав Нушиќ и „Зулумќар“ од Светозар Ќоровиќ, додека Петар Матиќ, новоназначен режисер, работел на „Два цванцика“ од Милован Глишиќ. Актерите буквално трчале од една на друга репетиција. Управителот гордо изјавувал дека има така



Завршната сцена од „Туѓо дете“

составен ансамбл кој овозможува убави комбинации во поделбата на ролите.

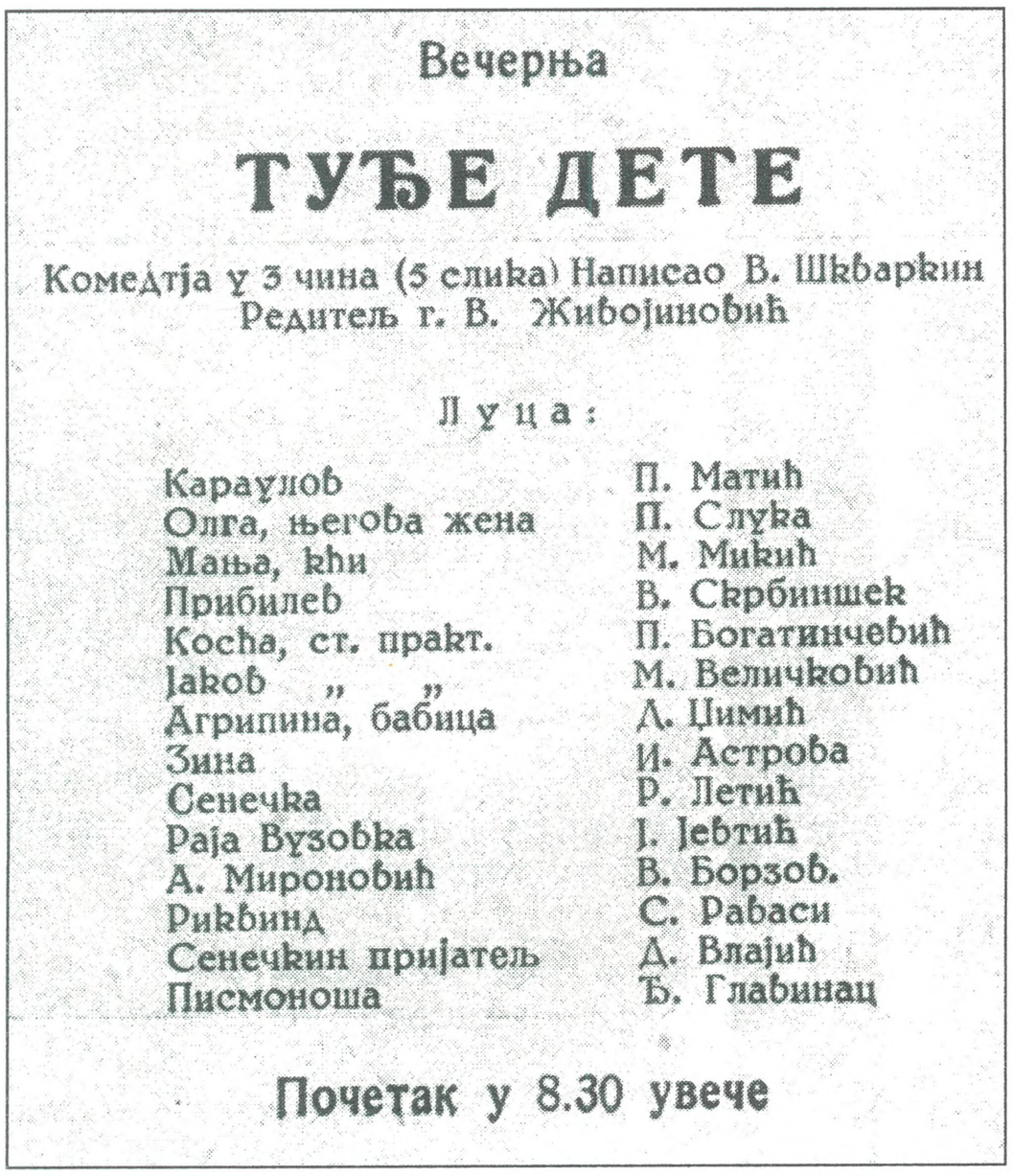
Во ансамблот, покрај „старите“ актери, повторно биле ангажирани Мери Подхрадски, Милорад Величковиќ, Павле Богатинчевиќ, Добрица и Ивка Раденковиќ, како и Милка Микиќ (од Нови Сад), Владимир Скрбиншек (дотогашен првенец и режисер на Театарот во Марибор), потоа Перо Матиќ (режисер и актер), Јана Јефтиќ, Рафаела Кониќ–Шек и Пашалиќ. Речиси секој актер истовремено учествувал во подготовката на две писеси. Така се обезбедувало подолго време за подготовка на секоја пиеса, а се остварувал и поголем квалитет.

Театарот во исто време повел голема битка за публика, првенствено со давање големи попусти на луѓето кои станувале негови абоненти.

Првата сезона 1935-36 година со новиот управител започнала на 31 август со претставата „Белград некогаш и сега“ на Бранислав Нушиќ. Во текот на сезоната се прикажани 14 премиери од југословенски автори:

1. „Аутомелодија“ од Анѓелко Штимац; 2. „Печалбари“ од Антон Панов; 3. „Ујеж“ и 4. „Свиња“ од Бранислав Нушиќ; 5. „Станица“ од Велимир Живоиновиќ; 6. „Полска болница“ од Владимир Станимировиќ; 7. „Крвта не е вода“ од Грета и Жак Конфино; 8. Прегазени“ од Јелисие Калацановиќ; 9. „И Лела ќе носи капела“ од Милан Беговиќ; 10. „Договор куќа гради“ од Милан Ѓоковиќ; 11. „Полковникот Јелиќ“ од Миливој Предиќ; 12. „Минувачи“ од Никола Б. Јовановиќ; 13. „Беќарка“ од Петар Петровиќ – Пеција; 14. „Тој“, „Адем-бег“, „Птици во кафез“ од Светозар Ќоровиќ.

Од странски автори се прикажани: 1. „Невреме“ од Аугуст Стриндберг; 2. „Љубов“ од Анри Кистемекер; 3. „Пигмалион“ од Бернард Шо; 4. „Лукреција Борџија“ од Виктор Иго; 5. „Туѓо дете“ од Василиј Шкваркин; 6. „Писмо“ од Сомерсет Мом; 7. „Витамин“ од Всеволд Хомицнег; 8. „Елга“ од Герхарт Хауптман; 9. „Ана Кристи“ од Јуџин О’Нил; 10. „Сензационален процес“ од Едвард Ву; 11. „Алелуја“ од



Вечерња

ТУЂЕ ДЕТЕ

Комедија у 3 чина (5 слика) Написао В. Шкваркин
Редитељ г. В. Живојиновић

Луца:

Караулов	П. Матић
Олга, његова жена	П. Слука
Мања, кћи	М. Микић
Прибилев	В. Скрбиншек
Коста, ст. практ.	П. Богатинчевић
Јаков „ „	М. Величковић
Агрипина, бабица	Д. Цимић
Зина	И. Астрова
Сенечка	Р. Летић
Раја Вузобка	Ј. Јевтић
А. Мироновић	В. Борзов.
Рикбинд	С. Рабаси
Сенечкин пријатељ	Д. Влајић
Писмоноша	Ђ. Главинац

Почетак у 8.30 увече

[1] П. М. „Јужни преглед“, март–април 1936 година.

Марко Прага; 12. „Приказна за господинот Санин“ од Семен Јушекевич; 13. „Јунаците од Хелголанд“ од Хенри Ибзен; 14. „Давид Коперфилд“ од Чарлс Дикенс и Макс Мареј.

Според критичарот Петар Митропан, „Туѓо дете“ била најуспешна претстава во сезоната од странскиот репертоар. „...Во неа се илустрира судирот на татковците со децата, на старото со новото, на современите видови живот со традиционалните. „Туѓо дете“ е симбол, идеја околу која луѓето ја испробуваат силата на својот карактер и идеологија...“ истакнува тој во критиката. Инаку, Велимир Живоиновиќ, со својата режија, успеал да внесе атмосфера на сценска хармонија...“[2]

Пиесата „Печалбари“ од Антон Панов, во режија на Ј. Срдановиќ, премиерно е изведена на 3 март 1936 и тој датум останува значаен за историјата на македонскиот театар и култура. Пиесата оставила невиден силен впечаток кај публиката во Скопје, особено поради содржината што ја обработува.

До 1944 година, како што е познато, македонскиот народ, неговиот јазик и неговата култура биле грубо оспорувани, основните вредности на македонскиот народ биле присвојувани и прикажувани во искривена светлина. Поради тоа, македонскиот јазик бил означуван како „дијалект“, а македонското народно творештво како составен дел на творештвото на соседните народи. Но, независно од ваквиот третман, вклучувањето на македонските текстови во репертоарот пред ослободувањето, значело ненадоместлива придобивка во настојувањата уште повеќе да се афирмира нашиот јазик. Тоа е придобивка од капитално значење што ја одигра својата далекосежна благородна цел.

Впрочем, со појавата на овие текстови, Театарот почнал да се полни со месно население.

Премиерата на „Печалбари“ од Антон Панов била прикажана пред полн салон. Дури, поимотните граѓани од Тетово, Гостивар, Куманово, Велес... не жалеле пари за да дојдат на претставата. Целиот град, а особено деловите во кои претежно живеел домашниот печалбарски свет, зборувал за успехот на „Печалбари“.

„...За да го провери интересот на публиката, Управата воведе една вонредна претстава во петок навечер и – сите места беа распродадени. В театар се оди како на причесна, а главните јунаци од пиесата станаа најпопуларни личности во Скопје. Посебно треба да се истакне дека Театарот привлече во својата зграда и луѓе кои никогаш пред тоа не стапнале во неа. Среќен што се гледа себеси на сцената и го слуша својот говор, локалниот свет започна поживо да се интересира и за другите приредби во Театарот...“[3]

До крајот на сезоната, пиесата „Печалбари“ е прикажана 10 пати, пред 6.715 гледачи. „Печалбари“ е играна и во наредните сезони 1936-37, 1937-38, 1938-39 и 1939-40. Бројот на прикажаните претстави изнесува вкупно 71, а на гледачите 28.422.

Полниот салон на педесеттата претстава потврдил дека публиката благодарно го примила текстот, пишува А. С. Јовановиќ – Бане во „Глас Југа“ бр. 6 од 1940 година „...Театарот го измени својот вообичаен изглед. Наместо бидермаер, креп и свила, можеа да се видат кожувчиња и кратки шајачки бечви, одвај доволни да го покријат најбедниот дел од телото. Од тој момент Скопскиот театар, кој дотогаш не беше народен од проста причина што се приближуваше до народот со таканаречените претстави за народ, стана вистински народен театар, зашто во него се слушна народниот збор; тој стана место во кое се поставувани и решавани неговите највитални проблеми – проблемите на печалбарството... Публиката од најшироките слоеви најсрдечно ги прими неговите „Печалбари“ оти на сцената ги виде своето село, своите луѓе, своите тешкотии и неволи.“

За првата сезона на управувањето на Велимир Живоиновиќ, Петар Митропан во „Јужни преглед“, мај 1936 година, пишува: „На 6 мај заврши сезоната во Скопскиот театар. Содржајна и продуктивна, во која главно имаше сериозна работа, уметнички напори, по некој дефект – неизбежен во секојдневието и комплицираната работа, успеси и падови што не можат да ѝ попречат на вредноста на општата линија. Имаше живот, движење, убави обиди, а тоа е важно... Водечките фактори на нашиот Театар мораа да ја гледаат и материјалната страна на уметничкото работење и затоа понекогаш се жртвуваше во корист на таа „база“, но никогаш под границите каде што престанува литературното и сценското мерило. А имаше и вистински полети и возвишувања кои оставаат трајна трага...“

За повеќето од новопоставените пиеси во текот на наредната сезона е речено дека немаат некоја поголема книжевна вредност. Од странските пиеси се земени оние коишто според својата содржина најмногу му соодветствуваат на Скопје, бидејќи е „град на чиновници, офицери и трговци кои се доселиле или се вратиле по усвојувањето на нашата просечна градска цивилизација. Еден театар не смее да ги нема предвид, не смее да не верува дека и таа нивелирана публика на чиновници-граѓани, во потесна смисла е без свој особен карактер“.

Наспроти тоа, за ова население е речено дека е со темперамент и фантазија „што треба уште повеќе да се поттикне. Скопскиот театар треба да биде народен, без онаа официјална голема буква... за малите

[2] П. М.: „Јужни преглед“, март–април 1936 година.

[3] „Глумачка реч“ бр. 19, Белград, 1 септември 1936 година.

луѓе“. Натаму, критиката му советувала на Театарот да се грижи за подобар репертоар, за дела што ќе бидат примени со поголемо разбирање од најширо-ката публика.[4]

Со вакви и слични сугестии критиката ја подучувала Управата на Театарот како и на кој начин да се компонира репертоарот. Практично, сечилото на критиката е упатено главно за сметка на новиот управител Велимир Живоиновиќ, кој внесувал свои концепции при поставувањето на репертоарот без да води сметка за вообичаените насоки.

Велимир Живоиновиќ – Масука имал доблест и кураж да ги заштити македонските драмски автори и нивните пиеси од нападите на влијателните челници на Банската управа, кои, исплашени постепено да не се формира македонски литературен јазик, правеле сè што можеле за да ги оневозможат изведбите на нивните дела, што би нанесло ненадоместлива штета за сигурноста на авторите, а со тоа ќе ја осиромашеле нашата прескромна драматургија во тоа време.

Тој отпор доживеал кулминација околу изведбата на „Парите се отепувачка“ од Ристо Крле, при што се барало да биде сменет дури и управителот. Меѓутоа, завршницата на овој спор, благодарение на упорноста на Масука (кој ги ангажирал своите влијателни пријатели дури во Белград), била таква што тој бил префрлен на највисоко политичко ниво, при што тие застанале на негова страна, а со тоа и на страната на македонските драмски автори.

Вродената дарба, заедно со творечката интуиција и имагинација, не случајно ги исфрлиле Иљоски, Панов, Крстиќ и Крле во редот на најавтентичните и најзначајни наши драмски автори. Впрочем, Велимир Живоиновиќ – Масука, кој мошне добро ги познавал потребите на современиот театар и оценил што е изворно и драгоцено, затоа и ги поддржал.

Сезоната почнала на 30 август 1936 година со претставата „Печалбари“, а завршила на 28 јуни 1937 година, со „Ветена земја“. Во Скопје биле прикажани: 161 вечерна претстава, 40 дневни, 27 за ученици, 430 за деца, една за селани и една за војници, или вкупно 234 претстави. Со претставите прикажани и на турнејата, Театарот во сезоната 1936-37 година прикажал вкупно 309 претстави. Бројот на посетителите бил зголемен за 10.000 во однос на претходната година, односно изнесувал вкупно 94.919 гледачи, а приходот бил зголемен за 62.000 и вкупно изнесувал 668.726 динари. Просекот на посетители бил зголемен од 280 на 305 гледачи по претстава. Една од карактеристиките на оваа театарска сезона е зајакнувањето на домашниот репертоар, благодарение на што бил зголемен и бројот на посетители.

Според критичарите, најуспешни претстави во текот на сезоната биле „Фигаровата женидба“ од Бомарше, „Улични музиканти“ на Шурек, „Шума“ на Островски (сите три во режија на Велимир Живоиновиќ), како и „Учени жени“ од Молиер и „Венецијанскиот трговец“ од В. Шекспир.

Најпосетени биле „Печалбари“ од Антон Панов со 7.739 гледачи и приход од 42.525 динари, како и „Ленче Кумановче“ од В. Иљоски со 5.461 посетител и приход од 31.876 динари.

Весникот „Правда“ на цела страница има поместено напис *Голем успех на премиерата „Во логорот“ од Мирослав Крлежа:* „Премиерата беше изведена пред полн салон и публиката ја прими со големо воодушевување кое растеше паралелно со растењето на настаните на сцената“.

„...Веднаш мора да се каже дека во кривата линија на живеењето на Скопскиот театар нема толку многу точки кои би биле поставени на рекордна висина. Меѓутоа, сепак, во оваа сезона имаше премиери кои мора високо да се искачат („Сили“ на Брана Ќосиќ), а последниот вторник прикажано е делото „Во логорот“ од г. Мирослав Крлежа, кое со право мора да се искачи на највисоката точка на „кривата“. Тоа место, делото „Во логорот“ би го зазело и во животниот графикон на кој било наш или странски театар...“

Живоиновиќ, покрај Срдановиќ, како режисери ги имал Петар Матиќ и Владимир Скрбиншек. Матиќ ги режирал пиесите од српскиот живот, Нушиќевите и некои унгарски пиеси. Скрбиншек, пак, поставувал пиеси од класичниот и од современиот репертоар.

Режијата на Живоиновиќ се одликувала со совесна разработка на текстот, со психолошко продлабочување на личноста и ситуацијата, со одлично увежбување на играта. Негови најголеми режисерски успеси се: „Туѓо дете“, „Фигаровата свадба“ и „Ноќна смотра“. Тоа биле истовремено и најдобрите режии во Скопскиот театар во последните две години.

За актери Живоиновиќ ги ангажирал Мила Микиќ, Бранка и Лепосава Горѓевиќ, Петар Матиќ, а ги вратил Милорад Величковиќ и Павле Богатинчевиќ. Истовремено, се појавиле и двајца млади талентирани актери – Синиша Раваси и Милутин Јасниќ. Живоиновиќ го освежил актерскиот ансамбл со млади таленти, кои со својата работа и игра покажале дека тие се во постојан подем. Од популарната домашна се преминало на современа домашна драма. Во странскиот репертоар, од класиката комбинирана со евтин театар се застанало само на делата со најзначајни вредности. Публиката одела во чекор со своите уметници. Со растежот на населението, со новата генерација и со сè поголемиот број гледачи со оправдани барања, Скопскиот театар нивото на своите претстави го подигнал на завидна висина.

[4] П. М.: во „Српски књижевни гласник“, 1937.

Во текот на сезоната 1937-38 година, прикажани се следниве премиери од југословенски автори: „Заточеници“ од Анѓелко Крстиќ; „Волк“ од Божидар Ковачевиќ; „Покојник“ од Бранислав Нушиќ; „Кога Радак го женеше синот“ од Марко Каваја; „Набеден калуѓер“ од Ѓорѓе П. Иличиќ и „Смртта на Урош V“ од Стефан Стефановиќ. Шесте премиери се прикажани 75 пати.

Во текот на сезоната 1937-38 година како премиери се обновени следниве пиеси: „Свет“, „Пат околу светот“, „Д-р“, „Растко Немањиќ“ и „Г-ѓа министерка“ од Бранислав Нушиќ, „Хасанагиница“ од Милан Огризовиќ, „Печалбари“ од Антон Панов, „Ветена земја“ од Б. Јефтиќ, „Коштана“ од Б. Станковиќ, „Ленче Кумановче“ и „Нагазил човекот“ од Васил Иљоски, „Во логорот“ од Мирослав Крлежа, „Вода од планина“ од Раша Плаовиќ и М. Гоковиќ, „Пороен дожд“ од Пеција Петровиќ и „Зулумќар“ од С. Ќоровиќ. Овие обновени пиеси вкупно се прикажани 67 пати.

Од дела од странски автори се прикажани премиерите: „Лицемери“ од Бернард Шо; „Повеќе од љубов“ од Л. Буш-Фекете; „Атентат“ од В. О. Сомин; „На санта мраз“ од Вилјем Вернер; „Емил и детективите“ од Ерих Кестнер; „Бела болест“ од Карел Чапек; „Слуга на двајца господари“од Карло Голдони; „Матура“ од Ладислав Федор“; „Шест лица го бараат писателот“ од Луиџи Пирандело; „Ветер и дожд“ од Мертон Хоџ; „Мизантроп“ од Молиер; „Најсреќен човек“ од Никола Ласло; „Лесно им е на машките“ од Паул Барбош; „Предавството кај Навара“ од Франтишек Гец (според Балзак); „Коњичка извидница“ од Франтишек Лангер; „Ромео и Јулија“ од Шекспир. Овие премиери се прикажани 146 пати.

Во сезоната обновена е премиерата на „На посело“ од Александров и Старицки, која е прикажана 9 пати.

Од минатите сезони, репризирани се следниве пиеси: „Туѓо дете“, „Нора“ и „Венецијанскиот трговец“, со 16 претстави.

Во образложението за репертоарската политика на Театарот, Владимир Живоиновиќ истакнал дека двата основни принципи што го раководеле, се: „...домашната драма, колку што е можно и уметнички оправдано, да зема значаен, ако не и најголем, дел, наспроти странската, бидејќи тоа не само што е задача на секој народен театар, туку искуството покажува дека домашната драма влијае на публиката најнепосредно, позабележително и вистински.“ И вториот: „Во поглед на странскиот репертоар, да се земат предвид пред сè делата од висок уметнички ранг, оние кои имаат постојана, неминлива вредност. Зашто, главниот успех ѝ припаѓа на литературата од висок ранг, публиката повеќе го сака големиот писател, без оглед на тоа колку тој е тежок, отколку лесна забава од просечните писатели...“

За време на својот престој во Белград, Велимир Живоиновиќ дал интервју за „Политика“ чија тема е репертоарот на Скопскиот театар. Притоа, тој изјавил дека е задоволен од неговите изведби на сцената, а за театарската публика вели дека за трите години, колку што тој е директор, не сметајќи ги познатите пиеси од познати автори, Театарот прикажал десетина нови пиеси на автори чии дела првпат биле прикажани во Скопје, како на Анѓелко Крстиќ, Антон Панов, Васил Иљоски, Ѓоковиќ–Плаовиќ, Калазановиќ, Каваја и Ишќиќ. Од странските автори, меѓу другите, се прикажани Шекспир (2 пиеси), Ибзен (2), Шо (2), Молиер (202), Калдерон, Бомарше, Голдони, Островски, О'Нил, Толстој, Пирандело, Хауптман, Балзак и др.

Некои пиеси првпат биле прикажани во Југославија, како стихуваниот „Мизантроп“ на Молиер, „Ноќна смотра“ од Е. Синек и „Ветер и дожд“ од Хоџа и стихуваниот „Саломејски судија“ од Калдерон.

Последните години приходите се движеле над 600.000 динари и Живоиновиќ нив ги споредува со оние на Белградскиот театар, при што констатира дека Скопје предничи.

Во врска со вреднувањето на умтничките реализации, тој истакнува дека не би требало да се дава личен суд: „Тешкотии постојат, но тие се совладуваат. Зголемен е бројот на актерите. Дојдете да видите како работиме. Има случаи за последните три години актери-почетници да станат првенци.“

На 5 септември 1937 премиерно е изведена опера „Кавалерија рустикана“, а на 7 јуни 1938 година операта „Трубадур“, благодарение и на залагањата на Живоиновиќ Скопје да добие своја опера.

Во работата на Скопскиот театар се забележувала сè поголема грижа за репертоарот за најмладите. Така, било интензивирано прикажувањето дневни претстави за учениците и претстави специјално подготвени за деца.

Во врска со тоа се воделе дискусии, и тоа не само во театарските кругови, туку и пошироко, дали приматот треба да им се даде на реалистични пиеси или, пак, на сказни.

Кон крајот на изминатата сезона, Управата на Театарот му дала отказ на првенецот Милорад Величковиќ. Така избувнала една од малите афери, што, впрочем, редовно го придружувале театарот. За него печатот тврдел дека е еден од малкутемина вистински актери покрај кој мнозина артисти наоѓале „ухлебие“. Авторите на текстовите се чуделе како може да се отпушти човек без каква и да било сериозна причина. Во исто време, на другите кои анонимно го накле-

ветиле, „низ прсти“ им се гледало за лошото однесување и за тепачките по јавни локали, или за доцнењето на пробите поради пијанчењето и слично. „...Цела банда на злото скокнала врз овој уметник, кој години наназад е бард на сцената, симпатија на публиката. Меѓу актерите од неговата генерација му нема рамен, а во целата земја ни тројца не му се рамни според разновидноста на репертоарот...“ Со овие зборови биле нападнати Управата на театарот и оние околу неа, а со ниту еден збор не било кажано зошто тој се отстранува од Театарот.

Земскиот конгрес на југословенските актери многу остро ја осудил работата на Театарот во Скопје со својата резолуција: „...Д-р г. Живоиновиќ беше кадарен своето лично нерасположение да го истури на Величковиќ. Не смее да се случи Народниот театар „да се крпи со не-артисти и со почетници...“

Во текот на 1938-39 година, прикажани се следниве претстави од југословенски автори: „Гледачката Божана“ од Славомир Настасиевиќ; „Магда“ од Алојз Ремец – Фердо Фелак; „Разделба на мостот“ од Радомир Плаовиќ и Милан Ѓоковиќ; „Детето во сон“ од Боривое Јефтиќ; „Парите се отепувачка“ од Ристо Крле; „На грбот на ежот“ од Ст. Јаковлевиќ–Никачевиќ; „Два прстена“ од Милан Беговиќ; „Претскажувањето на цвеќето“ од Аритон Михајловиќ; „Ристо спортистот“ од Љубинка Бобиќ, „Власт“ од Бранислав Нушиќ и „На вилаетот“ од Зора Ристиќ–Вандара, односно вкупно 11 дела, прикажани 125 пати.

Премиери на дела од странски автори: „Гранд хотел Невада“ од Франтишек Лангер; „Идиот“ од Ф. Достоевски, „Јунак наспроти својата волја“ од Серџо Пулјезе; „Камин“ од Емил Вахек; „Буцов“ од „Жан де Летраз; „Градежникот Солнес“ од Хенрих Ибзен, „Човек без хумор“ од Вилијам Сомерсет Мом, „Млада жена“ од Ф. Достоевски – В. Живоиновиќ, „Ноќна смотра“ од В. Шкваркин; „Триесет секунди љубов“од Алдо де Бенедети; „На дното“ од Максим Горки; „Есенски виолини“ од Илја Сугурчев; „Од љубов двојка“ од Ласло Буш–Фекете; „Училиште за жени“ од Молиер, „Зимска приказна“ од Вилјем Шекспир и „Пилатовиот сон“, односно вкупно 16 премиери прикажани 119 пати. Како премиери се обновени и 16 претстави, што се прикажани 65 пати.

Членови на Скопскиот театар, меѓу нив Велимир Жибоиновиќ – Масука (со цигара), Тома Владимирски (сосем лево), Никола Мартиновски (најгоре десно)

На 16 мај 1939 година премиерно била изведена „Зимска приказна“ од В. Шекспир, во режија на Велимир Живоиновиќ. Оваа претстава, гледана од уметнички аспект, претставувала значаен настан во развојот на Скопскиот театар. Во списанието „Ми и ви“ од март 1939 година, театарскиот критичар вели: „...Режисерот со убаво разбирање направи напор според можностите на овој Театар и ансамбл да даде артистичко толкување на психолошките особености на драмата, дејствувајќи со ефектите на контраст. Со многу динамика, во одлична сценска архитектоника, пред гледачите наизменично се одигруваат: грч и болка во афектот на помотениот разум на Леонте во интерпретација на г. Раваси, кој ги докажа своите актерски квалитети; кралско, достоинствено поднесување на навредата и болката на Хермион, кого успешно го реализира М. Ѓорѓевиќ; симболот на смелоста и праведноста на човековиот дух во Паулина успешно ја интерпретира г-ѓа Подхраски (на која при првиот настап ѝ се слошило и смело ја заменила г-ца Предоевиќ); пасторалниот шарм на времето го даде г-ѓа Мацол; типовите на ренесансната пасторална идила успешно ги дадоа Николиќ, Фуријан и Влаиќ. На целиот ансамбл мора да му се оддаде признание дека со својата коректна игра ѝ даде динамика и боја на психолошката основа на драмата...“

Проблемот на репертоарот и на публиката била перманентна преокупација на Театарот, и не само негова. Местото и улогата на Театарот во Скопје се разгледувале од повеќе агли, со цел да се оцени колку тој одговара за целите заради кои е основан. И секогаш кога се грешело во репертоарската политика, а со тоа се одвраќала публиката, се говорело за театарска криза. Затоа, прикажувањето на „Печалбари“ и на другите македонски пиеси значело голем настан во хрониката на Скопскиот театар.

Репертоарската политика на Скопскиот театар била негирана во еден дел од печатот, па „Позоришни лист“, што го издавал Театарот, се нашол повикан да каже дека тие не се против објективна критика, туку напротив, дека тоа е една од важните компоненти за развојот на уметноста. Театарот е против незаслужени пофалби, но исто така и против систематски памфлети под маската на критиката. Негувањето на домашниот репертоар е една од главните одлики во последните неколку години, и таа линија е сосем впечатлива. Поголемиот дел од нашата домашна драмска традиција е изведувана за првпат во овој Театар. И не само тоа, еден добар број домашни автори дебитираат на Скопската сцена. Таквото сфаќање, несомнено, има културно значење.

Во сезоната 1939-40 се прикажани следниве пиеси од југословенски автори: „Светот останува на младите“ од Николо Ферд; „Фузија“ од Исак Самоковлија; „Кога е среда – петок е“ од Раша Плаовиќ и М. Ѓоковиќ, „И пак светот не пропадна“ од Јелисие Калацановиќ; „Антица“ од Ристо Ј. Крле и „Семејството Бло“ од Љубинка Бобиќ, односно вкупно 6 премиери со 25 претстави.

Премиери на дела од странски автори: „Во канџите на животот“ од Кнут Хамсун; „Ученикот на ѓаволот“ од Бернард Шо; „Преобразувањето на капетанот Брасбонд“ од Бернард Шо; „Тартиф“ од Молиер, „Нови луѓе“ од В. Венер; „Роднината од Варшава“од Луј Вернер; „Сакам да бидам претседател“ од Виктор Ефтимиу; „Госпоѓицата Малишевска“ од Габриела Запољска, „Признание“ од Мартин Глезер; „Жена ангел“ од Ј. Васари, „За да се облече голотијата“ од Луиџи Пирандело; „Жените од Нискавуариу“ од Хела Вуољчоки и „Лира на послугата“ од В. Шкварник, односно вкупно 15 пиеси, прикажани 119 пати.

Обновени пиеси како премиери и репризи се вкупно 20, а се прикажани 110 пати.

„Српски књижевни гласник“ (мај–август 1940 г.) пишува дека буџетот на Скопскиот театар е седум пати помал од оној на Белградскиот и затоа мора да се почитуваат резултатите што се видни и корисни за нашата народна култура и држава. Освен редовната работа во Скопје (250 претстави), овој Театар треба не само да се пофали, туку треба да му се укаже и благодарност затоа што скромно и молкома, но вистински има направено за Вардарска Бановина... Посетители во Скопје имало 76.000, не сметајќи ги учениците (14.000), а на турнеите уште 20.000, што значи дека на 350 претстави имал 110.000 гледачи. Кога ќе се земат предвид скромните средства и неговото големо значење, мора да признаеме дека би било право и нему да му се даде буџет и дотација барем во висина на Белградскиот театар. Ако се земат предвид гледачите, буџетот би требало да изнесува 2.100.000, а не 1.300.000 динари. Кај нас многу луѓе не се на своето место; затоа посебно треба да се истакне работата на Велимир Живоиновиќ и на неговите соработници. Со скромни средства и во многу тешки услови, тие постигнаа голем успех...“

Сезоната 1940-41 е последна во работата на Театарот во Скопје, сезона прекината од Војната на 6 април 1941 година. Театарот има предвидено повеќе пиеси за сезоната. Констатирано е дека сите пиеси не би можеле да бидат изведени оваа сезона, па било предложено нешто да остане и за следната. Ваквиот предлог давал маневарски простор во случај на непредвидени околности.

При изборот на репертоарот, како и дотогаш, се тргнувало од принципот домашниот репертоар да биде застапен колку што е можно повеќе, а од странската драма да бидат прикажани пиесите со највисоки

дострели во човековото творештво на театарски план, опфаќајќи ги во мало литературите од сите времиња.

Југословенска драма: 1. „Љубовници“ (непознат писател, дубровничка драма); 2. „Капетан Пантелино“ од Б. Лиќ; 3. „Помеѓу четири сида“ од Брнчиќ; 4. „Смртта на мајката на Југовиќи“, од Иво Војновиќ (или „Еквиноцио“); 5. „Имотски кадија“ од Н. Ѓуриќ; 6. „Вечниот младоженец“ од Игњатовиќ и Ј. Илиќ (со музика на Ст. Христиќ); 7. „Ученичка авантура“ од Васил Иљоски; 8. „Хаџи Ѓера“ од Драгутин Илиќ – М. Василевиќ; 9. „Свршувачка“ од Ѓ. Илиќиќ; 10. „Преселбата на Србите“ од Ѓ. Јакшиќ; 11. „Дневна вест“ од В. Јанковиќ; 12. „Во матна вода“ од Бора Јовановиќ; 13. „Милион маченици“ од Ристо Крле; 14. „Пожар на страста“ од Ј. Косар; 15. „Суѓаи“ од Јосиф Љубинко – Маринковиќ; 16. „Херман Цевски“ од Новочин; 17. „Шокица“ од Округиќ–Сремац; 18. „Женачка и мажачка“ од Петар Петровиќ – Стерија Поповиќ; 19. „Граничари“ од Фрајденрајх; 20. „Пепелашка“ од Ж. Вукадиновиќ; и 21. „Ристо Робинзон“ од Љубинка Бобиќ.

Словенска (руска, полска, чешка) драма: 1. „Мисла“ од Андреев; 2. „Среќен брак“ од Кригер; 3. „Таленти и обожаватели“ од Островски; 4. „Живиот труп“ од Толстој; 5. „Три сестри“ од Чехов; 6. „Емигрантот Бунчук“ од Хомицки; 7. „Нивна девојка“ од Шкваркин; 8. „Тие четворицата“од Г. Заполска; 9. „Срцата во игра“ од Неджински; 10. „Заради среќата“ од Тшибишевски; 11. „Бр. 72“ од Лангер; 12. „Празник на доверителите“ од Пискар; 13. „Банка Кувиќ и комп.“ од Стодела; „Р.У.Р.“ од Карел Чапек; и 15. „Лето“ од Шрамек.

Англиска драма: 1. „Писателка“ од Балок; 2. „Антониј и Ана“ од Ервин Синџон; 3. „Круг“ од Боркман; 4. „Сонот на летната ноќ“ од Шекспир; 5. „Андрокле и лавот“ од Шо.

Нордиска драма: 1. „Над нашата моќ“ од Б. Бјерсон; 2. „Џон Габриел“ од Ибзен; 3. „Геста Берлинг“ од Лагерлеф; 4. „Татко“ и 5. „Играта на мртвите“ од Стриндберг.

Француска драма: 1. „Маркаде“ од Де Балзак; 2. „Гнездо“ од Бирабо; 3. „Дали е можно“ и „Низ прозорецот“ од Долеан; 4. „Руј Блаз“ од Иго; 5. Вообразен болен“ од Молиер; 6. „Кристијан“ од И. Нос; и 7. „Чаша вода“ од Е. Скриб.

Германска драма: 1. „Скијање на суво“ од Ботфелд; 2. „Сред бел ден“ од Хелвиг; 3. „Џунгла“ од Франк Е. Марија; 4. „Причина“ од Франк; 5. „Жена сатана“ од Шехнер; 6. „Интрига и љубов“ или „Дон Карлос“ од Шилер.

Италијанска драма: 1. „Мирандолина“ од Голдони; 2. „Ама работата не е сериозна“ или „Хенри IV“ од Пирандело; и 3. „Пајак“ од Сем Бенли.

Шпанска драма: 1. „Мрзана“ или „Измислената вистина“ од Беновенте; и 2. „Госпоѓата ѓаволица“ од Калдерон.

Унгарска драма: 1. „Неоправдани изостаноци“ и „Девојката од подобра куќа“ од Зилахи.

Старогрчка драма: 1. „Богатство“ од Аристофан (преработка на Питман).

Старолатинска драма: 1. „Менехми“ од Плаут.

Новогрчка драма: 1. „Полигамија“ од Ксенопулос; 2. „Караѓоз“ од Синадинос.

Од почетокот на сезоната па сè до крајот на 1940 година Театарот има прикажано 16 премиери со 130 претстави.

Според сите сознанија, последна премиера во Театарот во Скопје била „Мизантроп“ од Молиер, изведена на 18 март, а во режија на В. Скрбиншек. Во главните улоги настапиле: Б. Горѓевиќ (Аргон), Н. Урбанова (Геонета); В. Петриќ (Анжелика), М. П. Мавид (Клеонт) и други. Сите музички интермеца биле од Стеван Христиќ.

Во првите априлски денови на 1941 година на репертоарот во Театарот во Скопје биле изведени следниве претстави:

3 април (четврток) „Растко Немањиќ“ (дневна)
„Вообразен болен“ (вечерна)
4 април (петок) „За кралот и татковината“ (дневна)
„Ученикот на ѓаволот“ (вечерна)
5 април (сабота) „Граничари“

За 6 април (недела) биле закажани „Дивиот ловец“ (дневна) и „За кралот и татковината“ (вечерна). Тие претстави не се одржани, зашто Скопје е бомбардирано. Тој ден почнува Втората светска војна кај нас.

Со премиерата на „Алилуја“ прикажана на 10 март 1936 година, доајенот на Театарот Перо Јовановиќ ја прославил 40-годишнината на својата уметничка работа. На свеченоста, Велимир Живоиновиќ одржал говор проткаен со тивка меланхолија на филозофските вистини и, меѓу другото, рекол: „...Вие, работејќи една работа, навидум не многу корисна, разложно, за многумина и залудно и детинесто, сепак, работевте една од најхуманите и поради тоа најсоцијалните работи, делејќи им на луѓето чиста радост, делејќи ја по големината на својот талент обемно и не штедејќи се, делејќи им ја на сите оние што сакаа да ја добијат. Можевте да ја дарувате толку обемно, во толку различни и уверливи видови, преку толкава низа ликови чијашто вистинитост и непосредност предизвикуваат воодушевување и, најчесто, задоволство. Ако е дарот нешто свето, тоа тој најмногу од било што го заслужува нашето признание. Но, Вам, како награда затоа што тој дар така вредно сте го користеле за среќата на другите, Ви останува големото задоволство откако ќе погледнете на изминатиот пат да им ги видите само радосните лица на оние коишто сте ги одвраќале од тешкотиите

Велимир Живоиновиќ – Масука со група гости во посета на Охрид

на животните маки и сте ги правеле среќни, радосно возбудувајќи ги и бодрејќи ги за живот. Што поубаво може да се запише во својата завршна пресметка? И кое друго човечко признание е над ова?“

Како ли размислувал Перо Јовановиќ по пет години, кога стоел пред стрелечкиот строј на германскиот окупатор кај Камениот мост? Зар така требало да заврши човекот што им подарил на луѓето толку надеж, радост и смеа? Дали во тие мигови тој помислил на зборовите од својот управител?

Благодарение на настојувањата на Велимир Живоиновиќ, прикажани се делата на Васил Иљоски, Антон Панов, Ристо Крле и Ангелко Крстиќ, пишувани на македонски јазик, кои послужиле како премостување на периодот од преродбата, а по војната станале основа на македонската драма и литература. За еден краток период се прикажани пиесите „Печалбари“ од Антон Панов (3 март 1936 година), „Ленче Кумановче“ од Васил Иљоски (15 декември 1936 година), „Нагазил човекот“ („Чорбаџи Теодос“, 27 април 1937 година), „Парите се отепувачка“ (27 декември 1938 година), „Антица“ (2 јануари 1940) и „Милион маченици“ од Ристо Крле (15 октомври 1940 година).

Велимир Живоиновиќ како полиглот и одличен преведувач сам ги откривал новите странски дела. Така, многу дела своите праизведби ги доживеале на Скопската сцена. Еден новинар од Загреб напишал за „европскиот репертоар на кејот на Вардар (дека) е – вистинско откритие. Од класиката па до најмодерните писатели, секогаш во потрага по ново, поубаво, за успехот кој секогаш се постигнува, и со право. Се дејствува пионерски и воспитно...“

Во текот на раководењето со Скопскиот театар, Велимир Живоиновиќ покрај низата организациски, уметнички, кадровски, репертоарски и други проблеми бил и режисер и за време на своето скопско управникување режирал дваесетина претстави. Прва негова режија била „Елга“, а по неа следувале „Туѓо дете“, „Фигаровата свадба“, „Шума“, „Уличните музичари“, „Матура“, „Ноќна служба“, потоа неговата пиеса „Станица“, па „Набеден калуѓер“, „Ромео и Јулија“, „Зимска приказна“, „Атентат“, „Градителот Соленс“, „Да се облече голотијата“, „Човекот кој ја видел смртта“ и други.

Според Владимир Скрбиншек, Велимир Живоиновиќ бил „најстручниот театарски управител во Југославија меѓу двете светски војни,.. голем театарски естет и одличен преведувач на драмски дела“, со еден збор, „комплетна театарска личност.“

Велимир Живоиновиќ бил доследен поддржувач на литерарната режија која водела сметка за негување на зборот како најважна сценска одлика со строги барања од актерите на сцената за „детални и исцрпни психолошки анализи.“

Во времето на Велимир Живоиновиќ, Театарот во Скопје спаѓал меѓу најдобрите театри во тогашна Југославија. Би додале дека тој влегува не само во историјата на српскиот театар, туку и во историјата на македонската култура и театар. Неговото име, заедно со имињата на Јосип Срдановиќ, Перо Јовановиќ и уште на неколкумина дејци на Народно позориште го заслужуваат нашето признание, но и благодарност што не треба да остане само на ова.

Периодот на Велимир Живоиновиќ претставува видлива уметничка зрелост на Театарот, цврста поврзаност со луѓето за кои се прикажувани делата, освојување на многу нови форми на дејствување, оживување на музичкиот живот (опери, оперети), афирмација на македонските драмски автори.

Скопскиот театар го карактеризира тројството: драмски писател – актер – гледач, што се гледа од претставите блиски со публиката, особено во времето на Велимир Живоиновиќ. Масука ги барал и ги наоѓал сите оние кои правале вистински театар. Живоиновиќ успеал да не подлегне на притисоците, особено на оние од локалните политички моќници, да остане независен колку што се можело тогаш во градењето на замислената театарска репертоарска политика.

Ристо СТЕФАНОВСКИ

Васил Тоциновски

Сликата на другиот во драмата „Охридска девојка“ на Кирил Христов

Имагологијата како интердисциплинарно расудување се потврдува со истражувањата на етнолозите, антрополозите, социолозите, „историчарите на менталитетите и на сензибилитетите, кои се зафаќаат со прашања што се однесуваат на културите на „другите“, за другата природа, идентитетот, културната асимилација, губењето на културниот идентитет, културната отуѓеност, јавното мислење или општествената моќ на вообразбата. Значајно е компаративистот да ги земе предвид истражувањата што ги преземаат соседните истражувачи, не за да го занемерува книжевното истражување и да ја прошири прекумерно својата област, туку за да ги спореди своите методи со другите и, пред сè, со сликата наречена „книжевна“ за паралелните и современи сведоштва, за претставувањата пренесувани преку печатот, паракнижевноста, филмот, уметностите. Станува збор за тоа повторно да се запише книжевното размислување во една општа анализа којашто се однесува на една или на повеќе култури во јасно определени општества“.[1] Овој комплекс од суштински егзистенцијални димензии и на животот, и на уметноста, и на културата, децидно потврдува дека ниту едно книжевно дело како резултат на човековото мислење и дејствување, што е наш интерес, како и секоја национална литература и воопшто не би опстојувале сами по себе. „Вака составена, книжевната слика е целост од замисли за туѓината фатена во постапката на книжевното приспособување, но и на социјализацијата. Ова гледиште го обврзува компаративистот да води сметка за книжевните текстови, за условите за издавање, за продажбата, за рецепцијата, а и за сите културни материјали за коишто се пишувало, но и се живеело, се размислувало и, можеби, се сонувало. Сликата води до тематски распаѓа каде што таа изгледа како откривач кој особено го расветлува функционирањето на некое општество во неговата идеологија (расизам, егоизам, на пример), во неговиот очигледен книжевен систем и во неговата социјална вообразба (поим употребен од историчарите). Како и да е, незамисливо е компаративистот да ја одрекува особеноста на книжевниот чин (изразен најчесто преку патописите, есеите, фикцијата, театарот – нетипични – поретко преку поезијата). Ова двојно барање и оваа промена на хоризонтот не се без последици за преопределувањето на некое поле на расудување (имагологијата) и на самиот збор за слика“.[2]

Кирил Христов

Сликата за другиот, сликата за Македонија, е секако посебна тема која доминира во бугарската и српската литература. Таа прераснува во моќен одраз на блискоста на народите и државите, не само со нивната одредена географска положба, која пак од своја страна го гради и го условува комплексот во континуитетот и традицијата, во менталниот склоп, не ретко обединувајќи ги за заеднички мисли и акции и секако во блискоста на јазикот. Сликата за другиот бележи извонредно богат и разновиден материјал во бугарската драмска литература. Македонија како најромантичниот дел од историјата на Бугарија, исказ на нејзината историска „научна“ мисла, не престанува да биде повод на творечка провокација во која се добиваат релевантни показатели не само за другиот, туку и секако најповеќе, претставуваат и сопствена идентификација на амбиции, мисли, сфаќања и секако, и на поширок општествени акции. Тие можат да се проследат низ делата: „Прилепски светци“ (1900) на Антон Страшимиров, „Крали Марко“ (1911) на Стилијан Чилингиров, „Под новото ропство“ (1923) на Матеј Икономов, „Крали Марко“ (1929) на Константин Сагаев, „Поп Богомил“ (1930) на Ана Карина, „Под мрачното небо“ (1932) на Димитар Талев, „Цар Самуил“ (1937) на Емануил Попдмитров, „Милена“ (1941) на Стефан

[1] Даниел-Анри Пажо, Општа и компаративна книжевност, изд. Македонска книга, Скопје, 2002, стр. 102.

[2] исто, стр. 102-103.

Савов, „Самуил“ (1961) на Магда Петканова и други. Во многубројната група бугарски писатели инспирирани од Македонија, е и знаменитиот поет, раскажувач и романсиер, драмски автор, мемоарист, патописец и прведувач Кирил Христов.

Кирил Христов (23 јуни 1875 год., Стара Загора – 7 ноември 1944, Софија) се образувал, работел и живеел во Трст (1895), каде што добро го научил италијанскиот јазик и се запознал со творештвото на класичните и модерните италијански поети, потоа во Неапол и Лајпциг (1897-1898), а во 1900 година бил учител во Шумен и во наредната година дошол во Софија. Заедно со Антон Страшимиров го уредувале списанието „Наш живот“. Во Балканската, Меѓусојузничката и Првата светска војна бил воен дописник и редовен соработник на весникот „Воени известија“. Во 1922 година доброволно ја напуштил Бугарија и се доселил во Лајпциг, каде што работел како раководител на Семинарот по буагарски јазик и литература. Оттаму, во 1895 година се префрлил во Прага, и на Универзитетот организирал факултативни курсови по бугарски јазик и литература. Во татковината се вратил во 1938 година, каде ги проживеал последните седум години од животот.

Во литературата влегол како преведувач на творби од С. Ј. Надсон и А.А. Плешчеев, а првата песна ја објавил во списанието „Дело“ во 1895 година. Под силно влијание на народната и социјалната литература ја создавал својата поезија како творечки период кој траел мошне кратко и не забележал позначајни естетски вредности. Влегувањето во кругот на списанието „Мисла“ (д-р К. Крстев и П. П. Славејков) го означува почетокот и врвот на бележитиот поет Христов, кој првичен и непосреден создава силна и блескотна поезија на љубовта и природата која е туѓа на декадентската замореност и чувстствителност. Критиката го вреднувала како прв бугарски поет кој си допуштил да говори за себе, да ја манифестира во лириката сопствената радост од животот, сетилната наслада на љубовта, да ѝ даде за право да суштествува во литературата, да ја пресоздаде природата таква, каква што е, во движење и променлива, полна со живот, творечка и во постојана хармонија сама со себе. Во подоцнежниот поетски развој се издигнува над својот лирски субјективизам, и низ епски воспеви како претставник на една општествена неопходност во историјата на бугарската литература е нагласена оценката дека Кирил Христов не можел да го одвои вистинскиот патриотизам од шовинизмот и во неа го „остава името на трубач на бугарскиот шовинизам“.[3]

Бугарската книжевна историја децидно запишува дека во недостаток на идеи и идеали, се посветил на сатиричната поезија која не му е блиска, па се вратил кон минатото и со обиди „да ги реши големите национални и културни проблеми на Бугаринот“.[4] Немаат вредности епопејата „Чеда на Балканот“, поезијата му е бледа и безживотна, романите „Темни зори“ и „Мечтатели“ се „сиромашни со уметнички важни идеи“, но во историјата на својата литература остануваат трајни вредности неговите патописи и мемоари, раните стихотворби со непосредноста и природноста на поетскиот јазик, со пластичноста на описите на природата и со блескотниот музикален стих. Во летописот „Една година Скопски народен театар“, во хрониката за културните настани во текот на 1941 и 1942 година, е забележана и одржаната „Вечер за Кирил Христов“. Сушстествено значење има почетокот од информацијата дека „на таа уметничко-литературна вечер за личноста и делото на Кирил Христов зборуваше секретар-драматургот на театарот Петар Горјански, кој посебно се задржа на оној дел од творештвото на нашиот најголем современ поет, во кој е искажана неговата љубов кон Македонија“.[5] За таа „љубов“, бугарската држава му возвратила со директната покана и почест да ја напише драмската балада „Свети Седмочисленици“ која својата праизведба ја имала на големата државна прослава по повод „осветувањето на Скопскиот народен театар“ на 3 октомври 1941 година.[6] И секако од тој фонд на дела на Христов најобемното од нив, драмата „Охридска девојка“.[7]

Корицата и внатрешната насловна страна ги содржат податоците за авторот Кирил Христов, насловот на делото „Охридска девојка“, одредницата дека тоа е „драма во три чина“ и прво издание на делото. На втората непагинирана страница се податоци за единаесет книги од авторот, стихозбирки, пиеси, избрани статии и воени раскази со цената на изданијата. На заднината од последната непагинирана страна забележани се податоците дека книгата е корегирана во бирото „Коректура“ и неговиот телефонски број, и за печатницата „Военен журнал“ во Софија со годината на изданието 1918. Цената од четири лева е на заднината од сината корица.

По списокот на лицата е авторовата забелешка дека „дејството се случува во светиот бугарски град Охрид“. Одредувањето на местото на драмскиот настан, всушност, во себе ја содржи и светоста на приказната која се раскажува мошне наивистички, се банализира и до бескрај се следи во една црнобела димензија како здодевно четиво.

---

3 Речник на българската литература, том 3, Издателство на българската академия на науките, София, 1982, стр. 538-539.

4 Исто, стр. 539.

5 Една година на Скопски народенъ театъръ, п. „Българско дело“, Скопие, 1942, стр. 112.

6 Исто, стр. 22-26, 53.

7 Кирилъ Христовъ, Охридска дѣвойка, п. „Воененъ журналь“, София, 1918, стр. 94.

Нему не му помага ниту релацијата меѓу митот и имагинарното во која Пажо тестаментира дека: „Книжевниот мит, во форма на текст, повикува на размислување, на толкување на секогаш особената, примерна приказна што е распослана пред читателот, пред гледачот што може да знае, како и писателот, за други претходни или наспоредни приказни, современи. Не постои проучување на митовите без испитување на приемот на митот. Ваквиот прием на некоја приказна почнува рано: со писателот којшто се свртува кон едно сценарио, наместо да си измисли свое“.[8] Делото е од оној „безидеен“ период на писателот започнат во деведесеттите години на 19 век кога одговара, кога треба да им се допадне на општествените расположенија кои ги изживуваат последните трепети на сопственото патријархално сознание и станува глас, израз на една општествена неопходност чии потреби подоцна преку државата и културниот развиток на нацијата бараат веќе друг тип на творци.[9]

Низ симболи и метафори авторот ја раскажува приказната за младата и убава охридска девојка Звезда, и нејзиното име и криењето под земја да не биде откриена и обесчестена од српските војски, чекајќи го од војната да се врати нејзиниот Климент, имаат митско значење. Поврзаноста со родното тло, со градот и татковината се свети и нив им се даруваат и сопствениот живот, среќа и иднина. Звезда се крие, бега од луѓето и од светлината на денот, но и точно одредува: „Така, мајко! Тука сè ми е мило, секоја билчица, секој зачаден од оган камен. Да ме одведат во дворци, нема да ми биде така убаво на срцето, како во овие урнатини“.Војникот од победничката бугарска војска Климент и предлага да ја земе со себе и да заминат во Софија, да и побегнат на војната и стравотиите и кога таа ќе заврши веднаш одново ќе се вратат тука. Нејзините упорни одбивања да го стори тоа се врзани за родниот град, и на неговите забелешки дали тој има место во нејзината душа која ја исполнуваат само убавините на Охрид, таа одговара: „Та ако не си ти на светов и ако ти не беше чедо на Охрид, јас не би гледала и не би разбрала ништо“, а одвојувањето од него ја има татковинската заклетва: „Да! Зашто ти одиш да војуваш за светиот град на Бугарија!“

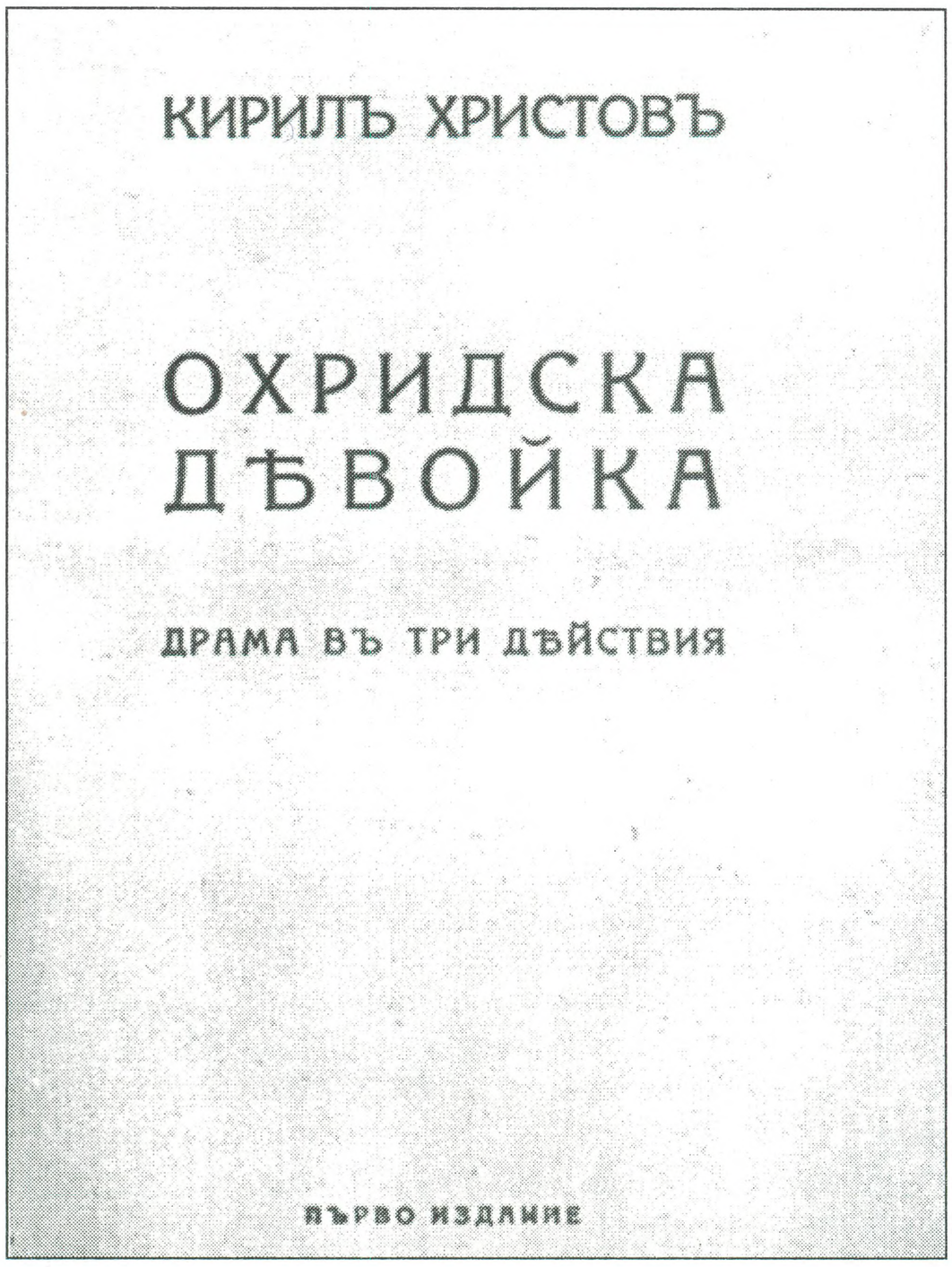
Во таа светост на идеите и идеалите и се обвинувањата на слепиот татко Наум кон србоманот Станчо, кој е срам за Охрид, за родот и породот, за бугарската патријаршија и за славните бугарски војски кои победоносно чекорат кон светиот град. И Звезда му порачува на својот сакан: „Не, Клименте! Мојата душа не се дели од живите тука во Охрид! Јас тука ќе те чекам и ќе те пречекам како победник!“. И пред насобраните и несреќни жени кога ја откриваат тајната за нејзиното криење и раскажуваат за многуте силувани и обесчестени и незнајно каде одведени девојки и млади невести од српските војски, таа со чудење констатира зар ќе го остави Охрид! Бестрашна и со пушка в рака смртно ги казнува злосторниците. Долгите чекања ги крунисуваат победата и слободата. Како нивни гласноговорник одново се јавува Звезда. „Да, сега тука е Бугарија! Колку е чудно тоа! Скриена под земјата, јас ден и ноќ се напнував да ги слушнам тешките чекори на бугарските јунаци. Тие сега одекнуваат насекаде во Македонија! И ете, Охрид е бугарски! Тоа премило езеро, тие чудесни планини, таа света земја - сето тоа сега е Бугарија! Секое камче, секоја билка, секоја капкичка од езерото сега е во Бугарија! Сите ние со секој дел од себе, со секоја своја мисла, со сета безмерна радост во овој миг сме во Бугарија и ќе бидеме во Бугарија! Каква недостижна промена! И Охрид, и езерото, и планините – сите нешта се на своите места; но тука веќе не е Србија, а Бугарија, како што си било и пред многу векови и како, дај Боже, ќе биде за навек! И првите, кои ја донесоа големата радост во светиот бугарски град, се наши луѓе, охриѓани!“. Химничното расположение од субјектот, поединецот прераснува во израз на колективно славење за единствената девојка Звезда во Охрид, за нејзиниот подвиг, убиството на предавникот, кој можат да го сторат само најголемите јунаци и нејзиното свето воздигнување од Климент: „Звездо, јас ќе ти изградам дворец! По цел ден да го надгледуваш езерото, полето и планините! Ти си најверната стража на Охрид и најдобриот заштитник на светиот бугарски град!“

Народот го благословува дедо Наум како најчестит човек во градот и како татко на синовите Григор, Трајче и Крсто, ќерката Звезда и зетот Климент кои се „јунаци над јунаци“. Тие се честа и гордоста на градот и на народот кој ја слави победата, во која бабата војниците ги наречува светци и го моли Светиот Климент дека најубаво може да си умре токму на денешен ден. Во традицијата и континуитетот на градот се спомнуваат првите сесловенски просветители Светите Кирил и Методиј, нивните ученици Климент и Наум, учителот Димитар Миладинов и прославениот поет Григор Прличев. Тоа е земјата библиска и лековитиот и вековит извор, почвата за која Климент вели „таму каде што течела вода – пак ќе тече“. Ќе се обновува родот и породот, ќе се слави името на премилата татковина. Творечката тенденција да се одрази народниот бит, авторот ја остварува и со користење на кратките фолклорни жанрови: поговорки, пословици, благослови, здравици, клетви. И секако, националното препознавање и пресоздавање завршува со познатата химна „Шуми Марица“.

Идиличните слики се во функција на темите и мотивите во драмата „Охридска девојка“ кои биле и останале со симболите и метафорите естетски вредности на поетот Кирил Христов. Неговите ликови своите внатрешни немири ги идентификуваат преку прекрасните слики од природата, со магич-

[8] Д-А. Пажо, стр. 187.

[9] Речник на българската литература, стр. 538-539.



носта на надворешниот ефект. Наум најавува: „Надоаѓа бура. Наслушни, како се притаило езерото; а и небото како да е во огнови“. Црвената боја како нагласка не е само невремето, за кое воскликнува и Звезда: „Чудно! Навистина е црвено. Како крв!“ Тоа е војната во која се пролева човечка крв за слободата и иднината на народот и татковината. Битките, борбите и жртвите, стравот и неизвесноста од нив, ги откриваат „Светкавици и громови. Се истура пороен дожд; силна бура блескоти во прозорците и завива во оцаците“. Дождот е надеж и нов живот. „Тоа е летен дожд, ај сега ќе се истури, ѝ зборува Климент на баба Вела. – Облаците брзо-брзо се распарталија и месецот светнал над езерото“.

Читањето на другиот се назначува со неговото име Македонија. Тоа се употребува/злоупотребува мошне често. Нејзината тажна судбина во почетокот на драмата ја соопштува слепиот старец Наум. „Ех, цел ден мислев само на едно и исто: како бидна тоа, како стана она? Македонија е поробена и растурена од Србите. (Со болка). Срби да беснеат во градот на Свети Климент, каде што господарел бугарски цар, каде што имало бугарски патријарх, каде што четири века под турското ропство не се гаснела светлината, каде што е роден мојот славен учител Григор Прличев, кој ги надмина и елинските песнотворци! Охрид под српско ропство! Владиците и поповите се претепани и со искубани бради, нашите учители се протерани или пак се фрлени во затвори, децата ни се во српската војска! Твоите тројца браќа и свршеникот се српски војници! И ете, има веќе година, како немаме никаков глас од нив, да знаеме каде се и како се...“. Според авторот постои само еден непријател Србија и само српската пропаганда чија единствена цел е, како и на бугарската и грчката, да ја разделат меѓу себе Македонија. Во овој дијалог меѓу Звезда и нејзиниот татко Наум, во првиот чин, судбината е во рацете на Господ. Оттука таа го изразува гласно своето уверување дека тој ќе помогне, зашто: „Нашите не можат место да си најдат, додека не се вратат во Македонија! Тука од Србите нема да остане ниту спомен“. За тие идеали во своето писмо им пишуваат нивните синови и браќа: „Мили наши татко, мајко и сестро! Ви јавуваме дека тројцата сме живи и здрави. Станавме војници на бугарската коњица. Климе ќе ви раскажува што претрпевме од Србите и како се ослободивме. Македонија нема да ја оставиме на свињите, туку ќе ја ослободиме и, ако рекол Господ, тогаш ќе се вратиме во Охрид. Звезда нека се крие уште малку и да се подготвува да нè пречека. Мили наши тате и мамо, тројцата ви бакнуваме рака. Ваши верни синови: Григор, Трајче и Крсто“.

Домот и семејството како елементарни клетки на човештвото, во кои се одвива драмата на „Охридска девојка“ се свети нешта и се дел од градот кој имал триста и шеесет цркви, свечено зборува Наум. Оттука, според него, „Со Македонија и со Охрид ќе биде тоа што наредил Бог“. Сликата за другиот всушност, е сопствената субјективна слика за себе. Неа ја откриваат дилемите на Звезда. „Далеку од Охрид? Да не го гледам ова сино езеро, како кое на светот нема друго? О, ти не знаеш, како возбудена по цели ноќи сум до овие прозорци и го гледам, го гледам полно со звезди огледало на водите – и сите болки, сите таги стануваат така слатки! Јас сум во темнина, но во Охрид - и тој ми е уште помил! Затутулена во некое скришно катче, секое утро го пречекувам откај Галичица и Петрино. Сонцето се подава, водите ги поземаат неговите огнови и срцето премира од блаженство. Макар и заточеница, јас го дишам охридскиот воздух, моите очи можат да гледаат само во охридската светлина, мојата душа е со крилја само пред тоа прекрасно езеро! Тука сум поврзана со секоја чука, со секоја карпа, со секое дрво, со секој бран, со секое зрно песок, со секоја тревичка, и ако се одвојам – нема живот!“. Би рекле нема слика за другиот, туку самоизмама. Љубовта е немерлива, незаменлива, но таа прераснала во слепило.

Географскиот поим е дел од татковината Бугарија, па баба Цона ѝ ја соопштува радосната вест дека: „Завршено е, Науме! Нашите навлегле во Македонија и во Горна Србија“. Информацијата ја потврдува и војникот Климент. „Е-хе, од кога! И во Македонија, и во Горна Србија! Зар вие не знаете?“. Традицијата во вековната борба за извојување на сопствените национални и социјални права и слободи се пренесувала од колено на колено, од генерација на генерација, па одговара на прашањата на бабата и

загрижената мајка дека: „Не, баба Вело, тие и тројцата беа ставени како водачи. Нели и тие шетале, крстосувале со години по цела Македонија со комитите, та ги познаваат дури и козјите патеки. Таквите луѓе сега се најпотребни, затоа офицерите ги одбраа и ги оставија да го покажуваат патот“. А до целта на тој пат се стигнува со сопствена борба и жртви. Сликата за другиот, за Србија како зло и поразија, од страна на неговиот противник се иронизира од истиот лик: „Кај Одрин знам дека имаше една грстка Срби, само колку да нѐ бркаат, да не го заземеме навреме, додека да се укотват во Македонија; но ако имало и половина Србин на Чаталџа или на Булаир, сега и јас ќе бидам Србин!“

Возвратната мерка на имагологијата и идентитетот ги следиме низ дијалогот на Наум и Станчо. На прашањето од Станчо кој го заробил Јавер-паша, со смеа Наум констатира и прашува: „А, така кажи! Такви Срби де, Македонци, како мене и Климе... Имаше, имаше такви и на Чаталџа, и на Булаир! Зборувај натаму каков народ е бугарскиот?“. И одговорот: „Никаков – каков! Крадци! И неговите раководители, и неговиот народ! Секој гледа да зграпчи што може. А меѓу себе се јадат како кучиња. Бугаринот за да направи за инает на својот, го продава своето царство и за чаша леќа и пак ќе те гледа така в очи, како да направил некое јунаштво...“. За имагологијата и идентитетот Пажо точно одредува дека: „Постојат подрачја на проучување, ама и постапки на испрашување кои може да имаат корист од придонесот на имагологијата: на пример, отворените прашања значајни за идентитетот каде што влегува во игра проблематиката на статусот и на сликата на другиот. Секоја книжевност која размислува за корените на својот идентитет, дури и преку фикцијата, ги носи, за да се изгради и да се искаже, сликите за еден друг или за повеќе други. Книжевностите на земјите кои биле колонизирани, оние на Америка и на Африка се непосредно или посредно засегнати од овие отворени прашања: Америка наспроти Европа. „Новиот свет“ наспроти Стариот свет, поранешните колонии наспроти европските метрополи, европските „креолци“ во шпанските, португалските колонии наспроти Европејците, претопените домородци лице в лице со колонизаторите и, на крај, Европејците лице в лице со „добрите“ или „лошите“ дивјаци“.[10]

Бележитиот бугарски поет Кирил Христов и ги оставил сопствените трајни траги во својата национална книжевност кога тие и единствено биле резултат на вистинската инспирација и дарба, а не во функција на денот и политиката. Токму неговото драмско творештво и најмногу било од нив провоцирано. Во него „Охридска девојка“ секако е најилустративен пример кој и не помислил да посегне по општочовечките, универзални димензии и значења на егзистенцијата како извор и на книжевноста како еден можен резултат од неа. Ставовите на Пажо како основа и за овие наши страни ги поткрепуваме со неговите гледишта за книжевните типови. „Станува збор за споредeн дел на имагологијата и тој, како таков, може да се смета за варијанта на тематското проучување. Всушност, треба да се разликуваат социјалниот тип, книжевниот тип, фигурата, ликот, за да се заврши со „темите“, со прашањата од политички и општествен ред. Така, алката ќе биде затворена: од испитувањето на односите меѓу општеството и книжевноста до испитувањата на книжевноста како средство, израз повеќе или помалку посредник во општествените, политичките, стопанските, моралните... отворени прашања. Откриваме еден вид проста кружна шема што треба да се запамти: општеството, туѓите култури што даваат граѓа (типови, слики) и книжевноста што ги „поетизира“ или ги проблематизира за да ги претстави потоа за читањето, за толкувањето, секако, и за збирката слики. Значи, ќе се погрижиме да го разликуваме она што произлегува од идеологијата (книжевни односи и општество), она што произлегува од книжевните прифатени правила (значење на форматот, според тоа дали се работи за есеј или за фикција, за романескна или театарска личност, за да се отстрани „собирањето на куп“ на различни текстови) и она што произлегува од еден онираничен текст, претставен и прикажан сообразно со мигот, со општеството, итн. (рамниште на општествената имагинативност)“.[11]

Појавата на драмата „Охридска девојка“ од Кирил Христов бележи дистанца зачекорена во сопствената деветта деценија. Станува збор за драмски текст кој ниту во творечкиот опус на авторот, ниту пак во бугарската драмска литература има определено место и значење. Текстот на заборав бил осуден со самата своја појавност како потреба и задача на денот, како вид на национален романтизам и јасен аргумент и средство на една политика престорена во купот туѓи интереси и пропаганди за разграбување и обезличување на другиот. Самото време на појавата на драмскиот текст логички не ги подразбирало новите и современи книжевни теории, но тоа пак и како тема и како естетски резултат останува за сите идни времиња да биде преразгледувано, препротолкувано и превреднувано како книжевен труд. И од причина што националните убедувања на Христов станале систем на филозофија за другиот како најромантичен дел од неговото историско меморирање до денешни дни како алка и за иднината, па со драмскиот текст кој е интерес во овие записи само ги подотворивме вратите за една тема дека нештата одвоени и именувани сами по себе, не опстојуваат и не истрајуваат како книжевен и воопшто како човечки труд и резултат.

---

[10] Д.-А. Пажо, стр. 127.
[11] Исто, стр. 126-127.

Љубиша Стојановиќ

Театарот на Жил Ромен – одраз на доминацијата на церебралниот фактор врз афективниот драмски простор

Драмското дело на Жил Ромен (роден во 1885 година), двигател и реализатор на книжевниот унанимизам[1], поет и творец на гигантскиот циклус ***Луѓе со добра волја***, е доказ повеќе за богатството на овој писател во поглед на инспирацијата и на разновидноста на книжевните родови со коишто се занимавал. Тоа е исто така пример повеќе на богатството и разновидноста на театарот меѓу двете светски војни.

Жил Ромен

Земајќи го предвид карактерот на повеќето театарски пиеси на Жил Ромен, неговиот драмски опус можеме да го ситуираме во комичен или, поточно, во сатиричен театар. Инаку, неговиот театар со еден свој дел, квантитативно многу помал, излегува од рамката на оваа категорија. Тоа е токму случајот со неговите први драмски дела, одбележани со унанимистички сфаќања (во коишто доаѓа до израз колективната душа на групата), макар што тие сфаќања нема да бидат исклучени ниту од некои други пиеси, од сосем друг карактер, но ќе бидат дадени во друга форма и на сосем поинаков начин. Тие први пиеси на Жил Ромен, пишувани во слободен стих, се поблиску до трагедијата отколку до комедијата.

Во 1911 година, во Антоанова режија, прикажана е пиесата ***Војска во градот***, во којашто авторот, обновувајќи ја трагедијата, го третира проблемот на односот на две одделени човечки групи: на окупаторските војници, од една страна, и на граѓаните, од друга.

Многу позначајна е драмата ***Стариот Кромедер,*** којашто во 1920 година ја прикажал Жан Копо, француски артист, писател и управник на театарот „Вие Коломбие“. Унанимистички според замислата и општиот дух, овој „планински ораториум“ противставува меѓусебно две групи: жителите на долината и жителите на едно планинско село (според коешто е именувана пиесата) и ги прикажува, понекаде, на извонредно лирски начин, минатото и сегашноста на тоа село, неговите жители, некогашните господари на целиот крај коишто сега, повлечени кон своите височини, горди на својата сила и еднодушни во своите постапки, живеат противставувајќи му се на секој закон и на надворешната присила, создавајќи свој закон, човечки и божествен. Содржан во колективното чувство на планинците, жители на Кромедер, унанимизмот на Жил Ромен се појавува во оваа пиеса и низ целосното интегрирање на грабнатите девојки од долината коишто се слеваат со колективната душа на групата кон којашто се придодадени. Макар што дејството и местото јасно се определени (станува збор за едно село во Севени, родниот крај на авторот), селото и неговата слика имаат во својата силина и возвишеност нешто вонпросторно и вонвременско.

По оваа драма којашто го одбележува почетокот на периодот на интензивното драмско творештво на Жил Ромен, што ќе трае до 1931 година,

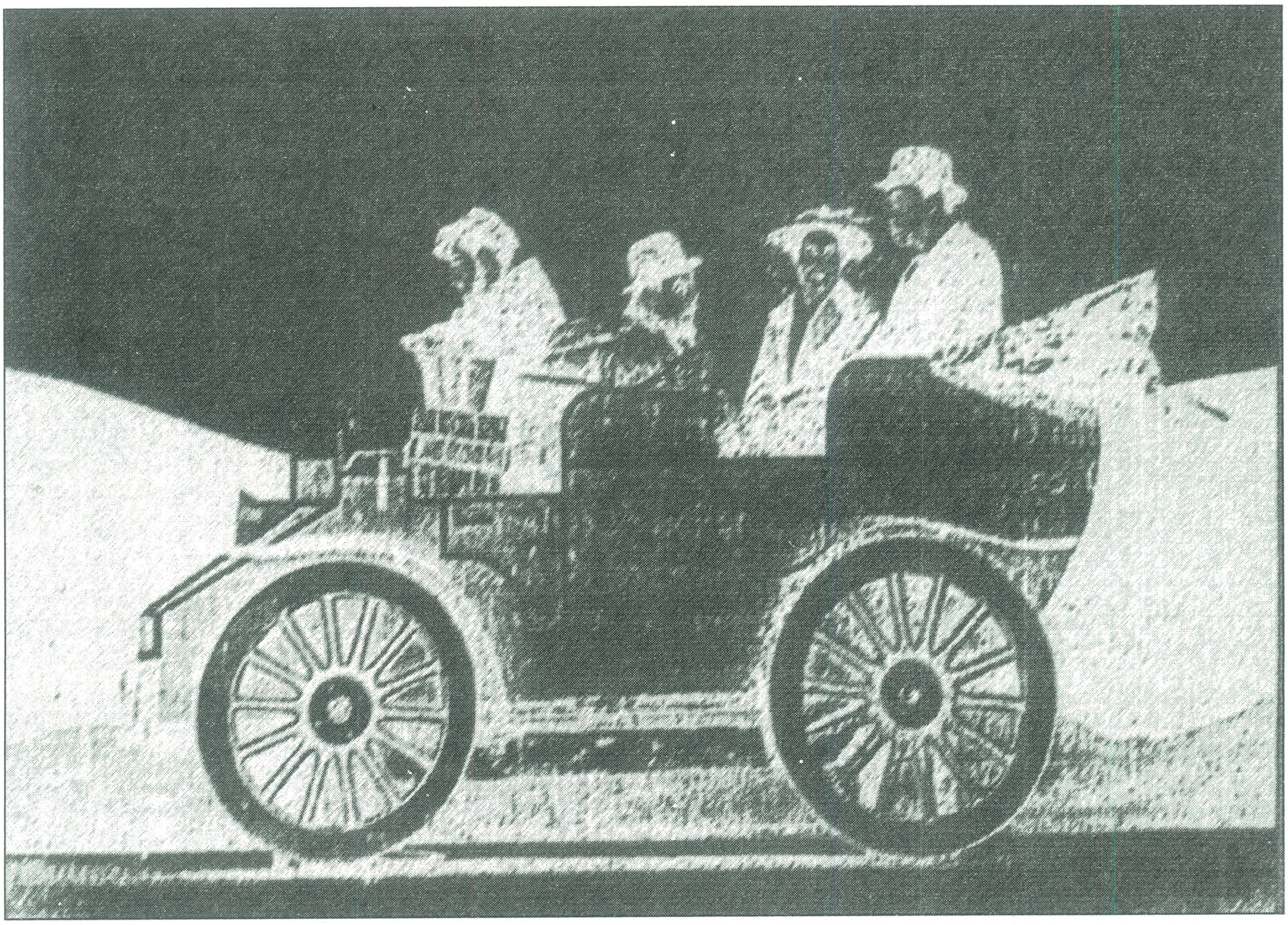
[1] Унанимизам („еднодушност“) е верување во постоењето на колективната душа. Според ова сфаќање човечката група не е обичен збор од индивидуи, тику едно кавлитативно ново битие коешто има нова, сопствена физионимија.

кај авторот доаѓа до пресврт: тој сериозно го напушта и поетскиот театар и ѝ се свртува на комедијата и тоа на оној нејзин вид – фарсата – којшто од сите родови единствен продолжил да живее од средниот век задржувајќи ги неизменети своите основни карактеристики и во којшто во најголема мера дошол до израз „галскиот дух“ со сето она што под тој израз се подразбира.

Годината 1923 особено е значајна во поглед на таа промена, како што се однесува и до Роменовото стекнување театарска слава. Во распон од неколку месеци, тој ја изнесува на сцената комедијата ***Господинот Ле Труадек потонат во разврат*** и својата по сè изгледа најдобра и секако најпопуларна фарса **Кнок или триумф на медицината.**

Првата пиеса којашто за својот успех му должела, покрај оригиналноста, играта и на режијата на великиот Луј Жуве, е почеток на една трилогија во којашто главна личност е г. Ле Труадек, професор по географија на Францускиот колеџ и член на Академијата, смешна мешаница на наивност, насмеаност и интелектуална и научна немоќ со амбициозноста, алчноста од секој вид, извесно своевидно лукавство и склоност кон компромиси со сопствената совест. Во оваа пиеса којашто низ карикатуралното сликање на еден индивидуален случај е сатира на највисоките француски установи, основа на дејството е љубовниот повтеж на истакнат професор во поодминати години спрема една млада актерка со сомнителна морална вредност. Веќе во оваа комедија доаѓа до израз во голем степен способноста на Жил Ромен за елоквентен и студен подбив, смислата за пародија и мистификација.

Кнок или триумф на медицината бил најголемиот и донекаде неочекуван триумф на Жил Ромен и Луј Жуве којшто пиесата ја поставил на сцена и ја играл на ненадминлив начин насловната улога, неоспорно придонесувајќи за успехот. Ниту авторот ниту режисерот не можеле да очекуваат дека оваа фарса со воопштувања и упростувања својствени на овој драмски вид ќе предизвика толку многу восхит кај сите слоеви на публиката. Меѓутоа, по Молиер, ова, по сè изгледа, била најуспешната сатира на лекарите и на медицината воопшто, особено на лекарите на коишто парите и успехот им била основната цел, а болните средство за нејзиното постигнување. Авторот и овде, користејќи ги овојпат за комични цели, ги внесол и своите уна-



нимистички цели. Само, за разлика од, на пример: ***Стариот Кромедер***, овде „еднодушноста“ се раѓа под дејството на една личност којашто врши силно влијание врз групата или, поточно, формирајќи група и развивајќи во неа заеднички чувства а особено едно, за коешто ќе стане збор потаму, таа силна личност создава колективно битие од множеството единки. Таа личност е, се разбира, доктор Кнок, за кого постојат само откриени, признати болни, и неоткриени или потенцијални. Овој шарлатан којшто првите знаења од медицина ги стекнал читајќи ги „упатствата за употреба“ приложени кон лековите, за мото на својата теза решавајќи се за студирање, ги зел измислените зборови на големиот Клод Бернар дека „здравите луѓе се болни коишто не знаат дека се болни („tout homme sain est un malade qui s'ignore“). Под дејството на оваа сугестина личност којашто малку по малку стекнува сè поголема моќ и авторитет и расне и во сопствените очи, здравите жители на планинското село во коешто дошол д-р Кнок, некогашни лоши пациенти на доктор Прпале, претходникот на Кнок, живеат сега сите обземени од една мисла и едно чувство: од заканата на болеста којашто не прави исклучоци, којашто треба да се лекува или, ако е можно, да се спречи во последниот миг. И самиот, стариот доктор Парпале, влегува во кругот на колективното чувство создадено под дејството на една личност: на крајот од пиесата го гледаме како се жали на извесни пречки за коишто би сакал да го слушне мислењето од својот помлад колега на којшто во почетокот без стеснување му давал име на почетник со сето она што под него се подразбира.

Полна со зборови и ситуации на неодолива комика, оваа пиеса во којашто Роменовата смисла за систематско градење и поврзување на комичните елементи доаѓа до најголем израз, е базирана врз вечниот и противречен човечки став спрема медицината (недоверба и очекување на помош), инспириран од истинктот за самоодржување и врз вештото користење на тие факти од страна на несовесни лекари од сите времиња и од сите општества.

Неполни две години подоцна, во почетокот на 1925 година, истакнатиот географ одново излегува пред публиката, навистина со помалку успех, во пиесата ***Женидбата на Ле Труадек***. Откако станал водач на „Партијата на чесните луѓе“, Ле Труадек ќе мора да ја прекине врската со младата артистка и да се ожени со неа. Неговите пријатели и советодавци се колебаат меѓу бароницата, покровителка на Партијата, којашто одамна излегла од првата и останатите младости, и нејзината незабележливо грбава ќерка. Изборот паѓа на последнава зашто водачот на Партијата треба да стане татко на семејството во вистинската смисла на зборот и да им служи на другите за пример. Еден пократок лекарски преглед, надминувајќи ги со својот резултат сите очекувања, сосем ја охрабрува надежта дека истакнатиот академик и новонастанатиот политичар ќе може тоа да стане наспроти своите години.

Во оваа фарса којашто е сатира на веќе спомнатите установи, а особено политичка сатира, се наоѓа еден духовит и оригинален изум на авторот, пак врзан за неговите унанимистички идеи: комитетот на „Партијата на чесните луѓе“, составен од петмина никаквеци, дресирани од страна на еден од организаторите на Партијата, станува една душа со пет тела, сложено битие коешто мисли и постапува како едно единствено битие во коешто лошите склоности на секоја единка се претвораат во единствен стремеж кон чесноста и исправноста воопшто, во стремеж којшто во својата претераност оди до монструозност. Овде наидуваме на една интересна и недоволно третирана појава којашто инаку се среќава во литературата: не откажувајќи се од своите сфаќања, до коишто држи и што на друго место сериозно ги пројавува авторот прави нивна пародија, подбивајќи се на извесен начин со самиот себеси. Бидејќи овде е во прашање комедија, или поточно фарса, таа појава помалку изненадува отколку во делата со предимно сериозен карактер.

Ирдната, 1926 година, Ромен ја дава пиесата ***Жан Ле Мофран***, за во 1930 година да ја преработи и да ја пречисти под наслов ***Мис или училиште на лицемерството.*** Во оваа сатира на граѓанските обврски кон државата и кон добротворните друштва, Жил Ромен прикажува еден просечен граѓанин кој, бранејќи се од секакви намети, се обидува да се заштити со зачленувањето во едно друштво „за одбрана на модерниот човек“ во коешто доживува разочарување, доаѓа до заклучок дека единствената мудрост и сигурност за единката се наоѓа во извесно вешто лицемерство.

Препуштајќи им се уште повеќе на моралиторските стремежи, во истата 1926 година, Ромен ја дава пиесата ***Диктатор***, којашто во голема мера излегува од рамките на комедијата. Тоа е драма на еден револуционер во некое замислено кралство којшто, доаѓајќи на власт, ги заборава своите некогашни сфаќања и наклоности, дури и своите пријатели, и се претвора во диктатор, макар што кон тоа свесно не се стремел.

Многу повеќе успех имал третиот дел на трилогијата за Ле Труадек, ***Донго***, прикажана за првпат во 1930 година, којашто е создадена од едно Роменово порано напишано сценарио за филм. И оваа фарса, како помалку или повеќе и другите, тргнува од сериозни констатации на некои значајни појави, а базирана е, инаку, како и ***Кнок***, врз

една монументална мистификација. ***Донго*** е комична дури и буфонска слика на реалната сила на убедувањето на единки и групи (вклучувајќи ја рекламата) и слика на човечката подложност на илузиите. Оваа пиеса е исто така илустрација на творечката моќ на последниве (групите). Тргнувајќи од едно погрешно и непроверено тврдење, истакнатиот географ говори за американското гратче Доного-Тонка, опкружено од наоѓалишта со злато, коешто всушност не постои. Благодарение на вештите махинации на еден меѓународен измамник, на еден лажен научник и на еден нечесен банкар и семоќната реклама, во измисленият град се втурнуваат лековерните авантуристи и ловци на среќа. Но научната грешка ќе се покаже како плодна, а една голема измама ќе даде позитивни резултати: моментно несудените жители на измисленият град коишто наместо него и златото наишле на бесплодна пустина, остануваат таму каде што една грешка и една измама ги донесле и основаат вистински град. Илузиите претворени во реалност му донесуваат научна слава на господинот Ле Труадек, а на вештите организатори пари и власт.

Во истата оваа 1930 година, играна е и пиесата ***Боен или поседување на добрата*** којашто, како и ***Диктатор***, повеќе му припаѓа на некој вид идеолошки театар отколку на комедијата.

Покрај погоре спомнатите пиеси, Жил Ромен дал и неколку едночинки и адаптација (во заедница со Стефан Цвајг) на комедијата ***Волпоне*** од англискиот ренесансен писател Бен Џонсон којашто, не само со својата вредност и интересност, туку и со една мистификација врз којашто е базирана, го привлекува вниманието на францускиот писател. Кон ова треба да се додаде и теоретското дело ***Есеј за драмската уметност*** и ***Спомени од театарот Ле Вие – Коломбие.***

Доминантната линија на Роменовиот комичен театар се особините на оној посебен вид хумор којшто во Франција се вика *canular* – еден вид студентска шега обземена од склоноста кон подбивот и мистификацијата базирана врз научните или почесто псевдонаучните податоци. Тоа е оној вид хумор што Ромен го прикажал во својот познат „унанимистички“ роман **Другари**. Во овој театар потсмевот оди до свиреп подбив, претерувањето до огромна карикатура, хуморот преминува во сатира. Освен претерувањето и воопшто стилизирањето на реалноста, извор на комиката се контрастите, противставувањата, неочекуваните и смешни пресврти и зборови вклучувајќи ги тука извонредно духовитите шеги, места, дури и предмети коишто напати имаат симболична вредност (куферот во ***Ле Труадек потонат во разврат***), автомобилот во ***Кнок***), поврзани со чести човечки особини: суетата и фаленицата, глупавоста и наивноста, алчноста, лажливоста и непостојаноста. Општата комика на личностите во коишто Ромен умее да го истакне она што е битно и карактеристично, почива, пред сè, врз огромната спротивност меѓу она што тие навистина се и она што би сакале да бидат, меѓу нивната вистинска вредност и онаа што другите им ја придаваат. Треба, меѓутоа, да се истакне дека во пиесите на Жил Ромен коишто, како сите фарси, се полни со необичност, претерување и неверојатност во обична смисла на зборот, постои постојана грижа за реалност и вистина. Комични во најголема мера, овие пиеси се и сатирични во човечка и општествена смисла на зборот. Тие имаат за цел да укажат на негативните човечки особини и на грдите појави во општеството. Со тоа, Жил Ромен им се приближува на другите комедиографи, како што е Молиер, на пример, но со повеќе ведрина а со помалку горчлив прекор, што доаѓа можеби, како што е забележано, од неговиот унанимистички оптимизам, но сигурно може да се објасни и со фактот дека чувствителноста, хуманоста и нежната загриженост се особини врз коишто се темели авторовата прониклива интелигенција, живоста на неговиот дух и неговата ирониј а. Ако Молиеровиот Алсест (од комедијата ***Човекомразецот***) и со него и со неговиот творец до патила се лути на човечкиот род и на неговите слабости, тоа е токму затоа што до сржта го трогнуваат сите слабости и што длабоко го посакува нивното исправање.

Неговиот благороден гнев е плод на големата разочарана љубов. Поголема рамнодушност дава можност за поголема благост. Ова сепак не значи, како што некои критичари сметаат дека од Роменовиот театар е исклучена секоја човечка топлина и дека сè во него е производ на писателовите „интелектуални жлезди“ чиишто лачења тој по желба, во свесно одредени дози и комбинации, ги внесува во своите пиеси. Факт е, пак, дека во овој театар церебралниот фактор преовладува врз афективното, не исклучувајќи го целосно, дека систематската и рационална градба стои над спонтаноста на творењето. Тоа секако и го објаснува фактот дека Роменовите пиеси напати повеќе се составени од вешто создадените слики коишто се нижат, отколку што се единствени органски целинки.

Ако Жил Ромен – драмски писател стои под Ромен – романсиер, и под најголемите драмски творци на времето за коешто овде станува збор, неоспорно е сепак дека тој со своето театарско дело, во коешто главното место го зазема комедијата, внесол извесно освежување во современото драмско творештво со низа оригинални комедии и дал значаен придонес во францускиот театар воопшто.

Катерина Петровска–Кузманова

Современо читање на архетипската знаковност

(Повод: *Паритe се отепувачка од Ристо Крле на сценатa на Народниот театар од Битола; режија: Љупчо Ѓорѓиевски; 2002)*

Театарот настанува со вкрстувањето на писмената и усната култура, и тоа не само во предисторијата туку и подоцна. Оттука не случајно голем број теми и форми на ритуалот истовремено се сметаат и како прапочетоци на драмата. Ритуалот, како и уметноста, претставуваат особен јазик, начин на изразување на некоја идеја за која истражувачот треба да најде одговор. Така, дел од проучувачите на феноменот на ритуалот и неговото влијание врз уметничките дела го сметаат за најголем степен на моќта на неговото изразување. Неоспорно е дека врските постојат, но истовремено тие се многу испреплетени во својот развој, така што е тешко да се идентификуваат. Современите анализи покажуваат дека извор во народното творештво имаат оние автори што категорично инсистираат на автентичноста, самобитноста и самосвојноста на нивното дело. Таков е случајот со делото што го зедовме како предмет за анализа – „Парите се отепувачка од Ристо Крле“.

При сумирањето на митските и ритуалните елементи присутни во нашата битова драматургија, ќе спомнеме дека тие во тематска и мотивска смисла ги следат веќе познатите архетипски мотиви кои ги приспособуваат на нашата средина и со помош на фолклорот национално ги обојуваат. Затоа не сме далеку од мислата дека дел од ритуалните елементи во оваа драматургија влегуваат и преку следење на архетипските, митските и животните шеми, познати не само во нашта битова литература, туку и во повеќе литератури од крајот на деветнаесеттиот и почетокот на дваесеттиот век. Но, секако и од доследното следење на драматуршките обрасци кои во својата основа го имаат ритуалот. Затоа велиме дека ритуалноста во македонската битова драматургија води потекло од два извора, едниот е фолклорот преку употребата на низа обредни слики, песни и игри, а другата е моделот вписан во историјата на драмскиот жанр.

Трансформацијата на фолклорните мотиви во современата уметност, претставува постојан предизвик. Најчесто се преосмислуваат верувањата, митовите и ритуалите. Линијата на преосмислувањето, или давањето на формата на уметничката визура на архетипот оди во две насоки: првата го следи имитативното начело, а втората оди по линијата на губење на првобитното начело и преосмислување на знаковната содржина на самото ритуално дејство и неговите основни атрибути. Во случајот кога станува збор за драмата „Парите се отепувачка“, тогаш зборуваме за жртвувањето на синот. Тоа е мотивот кој постојано е присутен во драмската уметност. Носителите на жртвениот ритуал се менуваат, но тој останува. Неговото повторување е можно, иако на крајот секогаш некој умира. Но, оваа е смрт во свеста, во сознанието, а не на губилиштето. Уште Аристотел забележува дека поимот на катарзата се јавува кај гледачите како една театарска и драмска вистина; оваа мисла може да се дообјасни на следниов начин: „Кога... (гледачот) доживува пред него вистинското жртвување на кралот, или некој од кралското семејство, него го обзема ужас, кој се изедначува со архаичната светост на жртвата” (Павловиќ, М. 1987, 87). Ваквиот начин на пристап кон драмскиот материјал на Крле ни дава можност драмата „Парите се отепувачка“ да се обидеме да ја разгледаме од аспект на ритуалното.

Самиот мотив на убиството (жртвувањето) на првенецот е раширено во многу архетипски претстави, а и најбеглиот поглед на зборниците со народна поезија е доволен да се пронајде мотивот за убиството на близок во голем број фолклорни творби. Во најголемиот број случаи на ваквите творби, станува збор за повратник кој долго отсуствувал од средината на своите најблиски. (Каровски, Л. ,1968, 99–100). Причината за ваквиот исход е во прекршокот – гревот, кој може да се дефинира како прекршување на патријархалниот морал и востановеното однесување. Убиството на туѓинец во ритуална смисла е исто така чест случај во архаичните култури во кои постоела човечка жртва, што значи дека ритуалноста во нашата битова драматургија навлегува, покрај како дел од фолклорното наследство, и како следење на еден архетипски модел и начин на митското мислење кој е составен дел токму на битот што овие драми сакаат да го потенцираат.

Ритуалот го става насилството на неговото место на трпезата на човековите потреби, според што може да се заклучи дека човечките суштества имаат потреба од правење ритуали. Каде се корените на оваа потреба? Д. Акрили (1979) ја пронаоѓа во човековиот мозок, а Тарнер во таа смисла во еден од последните свои трудови пишува: „Каква е улогата на мозокот како орган за ефективно сместување на генетичката и културната ин-

формација при правењето ментални, вербални и ограничени видови поведение? Ако е точна анализата на ритуализацијата од некои современи етнолози, тогаш таа има биогенетичка основа, а нејзиното значење добива „научна“ тежина. Тоа означува, дека творечките процеси, како што генерираат ново културно познавање, исто така можат да се должат на адаптацијата, можеби во самиот ритуален процес или во генетичката културна информација?“ (В. Турнер, 1969, 123). Ако претпоставиме дека ритуалното дејство – исполнувањето на ритуалот не е едноставна, едностепена и еднонасочна операција, тогаш доаѓаме до заклучокот дека ритмичките дејства, особено ако движењето и звукот се грижливо координирани така што се извршуваат низ подолг временски период неизбежно водат кон чувството за „идентични спротивности“ – чувство на семоќ, отпуштеност, подготвеност за најтешки физички дејства. Со други зборови, раскажувањето, познавателниот стимул дејствува од мозочната кора надолу, додека движечко звуковиот стимул дејствува од долниот дел на музиката нагоре. Исполнувањето на ритуалот или на ритуализираното театарско дејствување афективно. Сите тие фактори дејствуваат истовремено за да формулираат ритуално доживување. Или, како што пишува Тарнер, „Ритмичката дејност на ритуалот, потполноста од звучни визуелни, светлечки и други средства за дејство, по извесно време може да доведе до максимални стимулации на два система, предизвикувајќи го кај учесниците она што авторите го нарекуваат, продолжителен, неизразен ефект“ (В. Турнер, 1969, 123).

Во драмскиот ракопис на Ристо Крле „Парите се отепувачка” настаните се случуваат во внатрешноста на семејниот живот и амбиент. Тој ги фиксира обичајните моменти и го фолклоризира драмското дејство. Воедно неговото ткаење на драмскиот материјал упатува на усното раскажување, исполнето со обичајни слики како значајни уметнички инструменти. Архетипските елементи што ги опфаќаат ритуалот и религиозноста, не се наметливо присутни ниту изразени во позначителна мерка. Но, сепак, при едно подетално читање овие елементи можат да се забележат како реат над судбините, над карактерите и постапките на јунаците. Крле во своите драмски текстови силно ќе се потпре на етнофолклорните поттици, при што се истакнуваат ритуалните моменти. Така почетокот на текстот е посветен на испраќање на патникот, проследено со низа негативни предзнаци, од кои најпотенцирани се лошото време, кое како и бурата ни го претпоставува божјиот гнев и казната. Оваа низа од навестувања завршува со зборовите: „Само... Господ да го варди и да го чува после кога ќе се врати!“ (Крле,Р. 1988, 125) Ова претскажување е органски поврзано со целото сиже, фолклорниот материјал. Сепак, пророштвото само по себе не го прави заплетот. Тоа е само почетниот момент на приказната врз кој се гради целата трагедија, по пат на развивање на еден момент од епската традиција – моментот на разоткривање. Настаните кои му се случуваат на јунакот можат да се сметаат како настани кои определуваат и настани кои произлегуваат. Решавачкиот миг кој води кон најстарите канони на сказната претставува неговото (јадење), односно оддалечување од дома. На овој начин накратко е прикажан патот на јунакот, пат кој има мошне сложени и историски корени кои водат потекло од различни иницијациски ритуали. Со што се условува неговото повторно враќање дома за да биде повторно проголтан, но овојпат не од ѕверот или од водата, туку од земјата. Авторот ја презема шемата на печалбарството позната во народната песна и пократките усни творби и ја надополнува со спомнатата симболика, со што драмскиот текст добива ритуална рамковна структура.

При последното режиско читање на овој текст (Љупчо Горгиевски), архетипските моменти се издвојуваат, се означуваат и се истакнуваат на преден план, тие се стилизираат, со што се потенцира токму нивната подлога. Ваквата концепција се огледа не само во режиската поставеност на текстот, туку и во поставеноста на сите видови знаци што комплетната екипа ги употребува во реализацијата на проектот. Ова особено важи за визуелните знаци што ги користи режисерот, заедно со неговите соработници во овој домен. Стилизацијата како елемент доминира во костимите и сценографските решенија кои ја следат трансформацијата на ликовите. Таа трансформација се движи од стилизиран фолклор сè до современи костими. Како противтежа авторот на визуелните знаци им го противставува звучниот домен, во кој доминира етно-музиката. Стилизацијата секако, освен во доменот на визуелните знаци што се надвор од актерот, доаѓа до израз и во визуелните знаци што се однесуваат на актерот, како надворешен изглед и како актерски израз. Фокусирањето на само четири главни лика од драмата ни покажува дека авторите на проектот „Парите се отепувачка“ преку нив сакале да ги транспонираат есенцијалните мигови врз кои се темели драмскиот текст, кој за оваа пригода е редуциран. За разлика од текстот на Крле, овде првата сцена на испраќање на патникот е сместена во милјето на т.н. ритуален театар во кој повеќе се покажува, одошто се кажува, но се присутни и низа постапки кои може да се означат како магиски, за испраќање на патникот, но и за претставување на успешноста на неговиот потфат, т.е. за остварување на целта.

Во вториот дел на драмата „Парите се отепувачка“ ритуалноста особено се згуснува и се нагласува кон крајот на третиот чин со доаѓањето на Ангеле од печалба и неговата средба со жетварите во домот на сестра му. Вметнувањето на жетвата во драмскиот текст е средба со Дионис, кој е познат и како бог на житото. Во нашиот народ, како и кај многу други народи во светот, постојат верувања дека „житниот демон е отелотворен во житното класје кое секоја пролет воскреснува“, а на крајот на жетвата е „усмртен“ со срповите на жетварите“. Песните што се исполнуваат во оваа пригода имаат љубовни мотиви, но се поврзуваат и со актуелниот миг на враќањето на Ангеле од туѓина. Вака конципираниот пречек на повратникот го потврдува уште еднаш про-

роштвото преку судирот меѓу симболизмот на жетвата и среќното враќање. Песните што ги исполнуваат жетварките во мигот на враќањето на Ангеле носат и поинакви конотации освен судирот на љубовта и смртта. Авторот уште еднаш го потврдува пророштвото, вметнувајќи стихови со мотиви на непрепознавање на повратникот: „– Што бело пореш, Јано / Што црно носиш? Оф аман, аман! / (...) / – Ти да го видиш, Јано / Дали го познаваш? Оф, аман, аман!" (Крле, Р. 1988, 156) Овој дел во сценската постановка е максимално редуциран и е сведен на пантомимско и музичко доловување на атмосферата на враќањето.

Првиот ритуален елемент, како што спомнавме погоре, е атмосферата на празник која го следи ритуалот, а вториот ритуален елемент кој тука го забележуваме е маскирањето, преправањето на Ангеле дека е некој друг, што води кон следниот ритуален елемент, а тоа е синоубиството.

КАТА: Кога ќе појдеш сега дома, вака да направиш (...) Кога ќе излезе татко или мајка да види кој тропа, кажи дека идеш од Америка, ама речи дека си од град и оти како на пат да ти се расипал автомобилот та не можеш да си одиш дома. И замоли ги да спиеш кај нив (Крле, Р. 1988, 147).

Наспроти ваквата поставеност во драмскиот текст, во сценската постановка имаме демаскирање, односно разоткривање на вистината. Така се воспоставува равенство меѓу маскираната стварност и секојдневниот живот. Всушност, во чинот на демаскирањето (преоблекување на актерите во современи костими) се изедначува со чинот на разголување на нивната вистинска природа.

Претставата го следи трагичниот ритам (Ф. Фергасон, 1970) кој лежи во основа на драмата „Патриите се отепувачка". Според Чашуле, Крле во оваа драма – како и античките трагичари, според мерата на својот талент – се исправа пред судбината и ја предизвикува. Во оваа смисла Чашуле ја прави паралелата со драмата „Царот Едип", каде што судбината се одмаздува при што останува сосема несуштествено дали родителите не го препознале синот и зошто. Крле ја предизвикува судбината во дијалозите кои се целосно свртени кон туѓината и кон сето она со што таа се заканува, а елементите како ќе се доискрвави во драмата се видливи уште тогаш. Драмата е во тоа кој ќе излезе посилен, оние што ја предизвикуваат или таа – судбината. „Сè што треба да се случи ќе се случи", велат поголемиот број теоретичари на драмата. Без сомнение, во поголемиот број трагедии расплетот на некој начин е најавен. Некогаш, како што е случај во оваа драма, тоа се прави посредно. Во таквиот случај над јунаците се надвива бремето на иднината. „Предодреденост", вели Лукач, „е она што на човекот му доаѓа однадвор." Тоа е решение, гест или дејност независна од постапките на другите преземена за сопствена сметка. „Слобода" и „неминовност" се само целина на односи меѓу јунакот и дополнителниот собир. Прогнозите кои се исполнуваат го сочинуваат непроменливиот модел на трагедијата. (Чашуле, К. 1968, 116).

Оваа предодреденост секако доаѓа до израз во сценското читање на Георгиевски, изразувајќи се преку фокусирањето тому на тие моменти во сценската реализација на четирите лика. Нивниот карактер се гради со особена минуциозност, која завлегува не само во надворешните постапки и физички дејства, туку и во изразот на лицето, во гласот на тонот и дикцијата на изговорениот текст, особено во играта на Горѓи Јолевски. Ваквата поставеност на драмското дејство од актерите бара и голем степен на трансформација. Ова особено се однесува на ликовите што ги играат Горѓи Јолевски и Габриела Петрушевска, кои успешно ги минуваат трансформациите на своите карактери, од загрижени селани до ладнокрвни убијци. Иван Јерчиќ, како Ангеле синот-жртва, сосем добро се вклопува во концептот на режисерот, покорно потчинувајќи ѝ се на својата предодреденост да биде жртва. Четвртиот лик на сестрата го толкува Јулијана Мирчевска, а таа е ставена во функција на спона меѓу родителите и братот, кои во оваа постановка, може да се рече, дека се поставени во антагонистички позиции. Во градењето на овој лик доминира неговата емоционалност. „Човекот домува во своето тело, на истиот начин на кој домува во куќата како дел од космосот што го создава за себе." Мистичната перцепција е субјективното гледање на светот, што доведува до проектирање на сопствените внатрешни процеси на целата надворешна стварност чие дејство треба да го управуваат определени механизми од кои зависи човековото однесување.

Ритуалот одговара на прашањето како, а митот на прашањето од што. Прифатено е мислењето дека митот е само вербален дел на ритуалот, исто како што е раширено мислењето дека ритуалот претставува разработка на митот, а митот на планот на концепција е она што е ритуалот на планот на акцијата. Дефинирајќи го митот како „надјазик", укажуваме на длабоките структурни сродности меѓу митот и јазикот. Хиперболата е својство на ритуалот. Кога велиме мит, не се мисли на конкретна фабула туку на структурата на перципирањето, средувањето и изразувањето на светот. Митот во себе содржи два момента – дијахроничен и синхроничен. Таа нераскинлива врска е составен дел на претставите за светот. Истовремено, од оваа врска произлегуваат принципите за читање на митот или за толкување на ритуалот, од што произлегува дека според архаичното митосознание целата сегашност е резултат на развојот на првобитната ситуација во нови услови на космолошкото битие. Митската слика како продукт на колективниот дух на една култура не дејствува сама, туку заедно со неа дејствуваат сите други форми низ кои се појавува духот на таа епоха. Говорот на митот е експресија на дејството, на однесувањето, на изгледот, на активноста, а не на одделни поими, како и театарскиот код. Прифаќањето на митот од страна на авторот не мора да биде свесно, може да се насети и преку формулираната поетика.

Во современото сценско читање на оваа драмско милје, базирано врз архетипот, режисерот Љупчо Ѓоргиевски му дава една уште поуниверзална димензија,

пресоздавајќи ја структурата на драмскиот текст во една универзална трагедија. Тој ја користи естетската и афективната вредност на знаците во делото покрај во доменот на вербалното и во визуелна смисла. Во оваа смисла треба да се земат предвид мислењата според кои во театарската претстава сè е знак. Театарскиот текст претставува „супер знак" кој во процесот на комуникацијата дејствува врз определени приемници. Кога сме кај знаците во театарската претстава, да се потсетиме на Тадеуш Ковзан (1980) , кој го претставува секој знак или збир на знаци како фигура со „променлива геометрија" како триаголник чии три страни одговараат на трите вредности – семантичка, естетска и афективна. Во еден ваков систем, квантитативните односи се менуваат со текот на семиозата во различни етапи од процесот на функционирањето на знакот од емитувачот кон примачот. Се разбира дека во режиската визија може да се наметне или истакне еден доминантен тип на знаци во зависност од целта која се сака да се постигне на сцената, но сепак неоспорно е дека во големите означувачки целини овие три вредности се неразделни како на ниво на креација – емитување, така и на ниво на рецепција – интерпретација. Само превласта на една или друга од трите вредности дозволува да се зборува за претставата како макрознак со спознаен (семантички) естетски или афективен знак. Токму драмата „Парите се отепувачка" покрај својата вербална илустративност во ползувањето на фолклорни и ритуални елементи, останува отворена за можните сценски читања, при што знаците би добиле контекст кој би ја истакнал оваа линија на драмските ситуации сугерирани во драмите.

Во архаичното сфаќање просторот, како и времето, не е хомоген и не е неутрален систем, барем на аксиолошки план. Тој најмногу е квалитетен, а наговиот квалитет се определува со објектите што се наоѓаат во него. Но дефиницијата на просторот, според ваквото сфаќање, не е непроменлива. Во определена ситуација која е поврзана со некој определен временски момент, прикажаната просторна слика се димензионира и ги бара своите квалитативни карактеристики, битката со хаотичниот почеток не се води на сакралната периферија, туку во сакралниот центар, кој во овие изменети услови станува центар на хаотичните непријателски сили. (В. Топоров, 1990, 142). Митопоетската свест ги корелира времето и просторот. Третирањето на времето и просторот во постановката на „Парите се отепувачка" на Битолскиот народен театар е исто така важен елемент, кој оваа постановка ја става во редот на архетипските читања на текстот на Ристо Крле. Покрај присуството на голем број ритуално-архетипски елементи врз кои се гради драмското дејство, се чини дека Крле овде немал амбиција да го развива митско-ритуалниот слој. Затоа се добива впечаток дека овој слој на драмското ткиво е надвиснат над судбините, карактерите и постапките на ликовите во драмата. Драматиката изградена на овој начин ни остава впечаток на одраз на колективниот дух, или според потребите како мотив во развојот на драмското дејство. Во вака сфатената драмска форма доаѓаме до констатацијата дека овие драми се ориентирани кон пресликување на нов начин на животот, автентичен и богат, во кој главната улога ја имаат емоциите: биолошкото и телесното доживување на стварноста, поинтензивно и повиско одошто тоа се прави само со интелектот, а тоа се постигнува преку контемплација на наједноставните симболи како што се огнот, дрвото, лебот, сè со цел да се разменат сопствените чувства со другите луѓе, при што како најчест посредник се јавува театарот. Затоа велиме дека ритуалното чувствување на светот е присутно во овие драми и кога тоа не е потенцирано или директно изнесено на сцената преку изведба на обредни дејства. Тоа е, пред сè, чувствување на светот и на „заемно дејство на ритуалот и театарот (...) кои како резултат ја имаат тенденцијата да му го потчинат сценскиот живот на реалниот" (Lotman, Á. M., 247). Тука театарот ја брани културата на колективот во која обредот – ритуалот претставува израз на комплетната внатрешна обнова на човекот и претпоставува негово активно учество во текот на дејството. Тоа нè наведува да заклучиме дека сиве овие ритуални и митски елементи што ги наоѓаме во драмата доаѓаат до израз и преку режиското читање, тие добиваат значајно место во структурирањето на сценската апаратура.

Во вака структурираната драмска постановка категоријата пишан текст покажува широк распон на синтаксички и стилистички компоненти на еден јазички состав, особено во неговиот историски опсег. Но, секако дека овде станува збор за само едно можно видување кое не може да го исцрпи докрај бујниот, сестран и богат историски след.

ЛИТЕРАТУРА

Aristotel, 1966, O pesničkoj umetnosti, Beograd.

D' Aquili Eugene G., Landhlin Charles and Mc Manus John,1979, The spektrum of Ritual, New York: Columbia Press.

Каровски, Лазо. Фолкорот во драмите „Парите се отепувачка" од Ристо Крле и „Чест" од Васил Иљоски, стр. 99-100.

Крле, Ристо. 1988, Антица. Парите се отепувачка, Наша книга, Скопје,

Kowzan, Tadeuzs. 1980, Uvod u semioligiju kazališne umjetnosti. Prolog, Zagreb br 44-45.

Лотман, Јурий. 1984. Театралный Яазык и живопис, во Театрално пространство, Москва.

Lotman, Jurij M. 1974, Ogledi iz tipologije kulture, Beograd, Treći program

Pavlović, Miodrag, 1987, Poetika žrtvenog obreda, Beograd: Nolit.

Пенушлиски, Кирил, 1969. Фолклорот и литетарурата, Зборник Шести рацинови средби , Титов Велес,

Топоров, Василиј, 1990, Проблематиката на ритуалот, Трета програма, Скопје

Turner, Viktor, 1969, The Ritual Process, Chickago: Aldine.

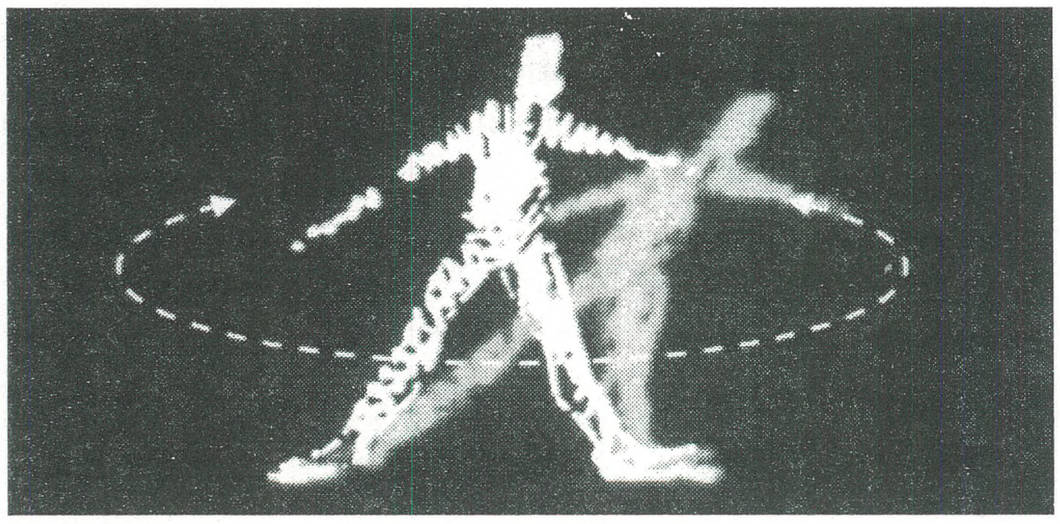
Fergason Frensis, 1970. Suština pozorišta ,Beograd, Nolit.

Чашуле, Коле, 1968, Запис за Крле, во Петти Рацинови средби, Титов Велес.

Šehner Richard, 1992, Ka postmodernom teatru,Beograd, Univerzitet umetnosti.

Драмските елементи во баењата

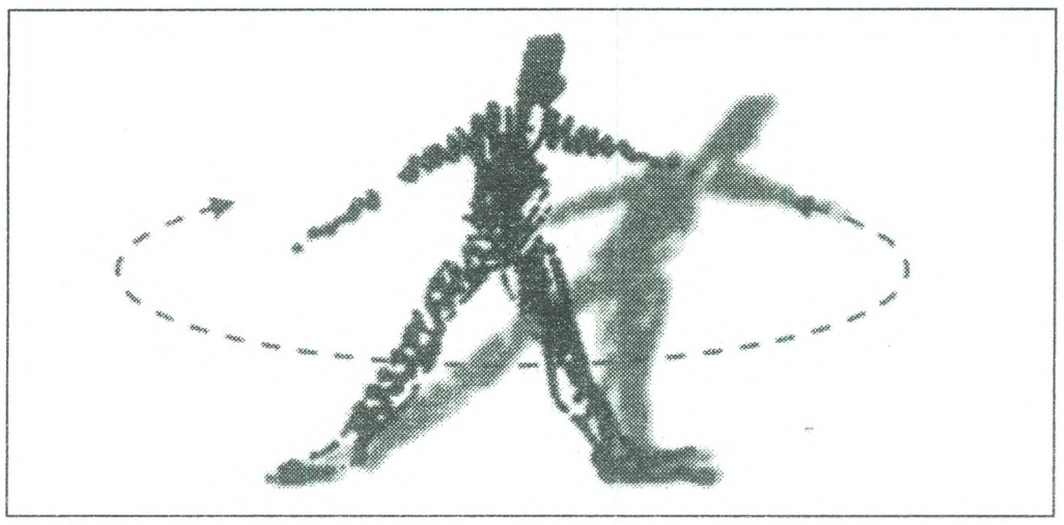
Во обредите кои во себе содржат најголем степен на култни и драматизирани дејства несомнено спаѓаат баењата. Под овој термин во фолклористиката најчесто се подразбира архаичен остаток од народната медицина со кој на таинствен начин се дејствува против лошите демони, духови и болести, со употреба на магиски предмети и басни. Овој вид фолклорни творби во својата изведба вклучуваат широк дијапазон на помагала, од изговарање на зборови, песни, формули, до различни видови движења, кружења, скокања, па и танц. Баењата во својот најголем дел ги содржат сите елеменети на магиските дејства што ги содржат и сите верувања поврзани со истите. Според начинот на изведбата тие се делат на индивидуални и колективни, во зависност од намената и видот на мотивацијата, според тоа дали магиските постапки се прават за единката, потесната семејна или пошироката – селска група, и дали ќе ја изведува еден или повеќе изведувачи. Индивидуалната магиска практика ја изведува секој за себе или, пак, ја прави една личност за потесна семејна или селска група. Колективно-обредната магија се изведува како самостоен обред или во склопот на годишните и животните обреди, притоа секогаш е присутна група луѓе, а при семејните празници е присутно целото семејство. Во изведбата на колективните магиски дејства разликуваме три вида учесници: првата група се активните изведувачи на обредот (најчесто домаќинот или домаќинката); втората група е составена од луѓе кои имаат улога во неговата подготовка и изборот на актерите (односно тие се заднински придвижувачи на обредот, а нивна функција е подучување на младите за неговата изведба) иако тие нејчесто не учествуваат во изведбата на конкретното дејство и третата група ја сочинуваат пасивните гледачи и корисници на влијанието на магиската игра и чинот на дејствувањето. Во овој фолклорен вид можеби на најдобар начин дошло до израз проникнувањето на магиското, претхристијанското и религиското. Токму затоа овие содржини зачувале голем број стари верувања и обредни однесувања, особено оние што имале или имаат иста намена. Од ваквата содржинска конструкција произлегува заклучокот дека магиското претхристијанско верско и религиозно во периодите до нашиот век се вреднува еднакво, со што се изедначуваат и квалитетот и квантитетот на традиционалната култура. Овој однос на религиското и магиското доаѓа до израз во обредите кои во себе содржат најголем степен на култни и драматизирани дејства темелени врз индивидуалната и колективната магија какви што се баењата.



Баењата несомнено му припаѓаат на драмскиот фолклорен род, и тоа како посебен епско-драмски жанр (В. Е. Гусев, 1967, 165). До оваа констатција се доаѓа со разгледувањето на елементите на баењето кои се поклопуваат со елементите на сценската изведба: 1. постоењето на текстовна предлошка во стихови или во проза која најчесто е симболична и во себе содржи некаква магиска формула, 2. интерпретирањето на текстовната предлошка најчесто е поврзано со дејство (чинот на баењето), 3. употребата на најразлични реквизити за време на изведбата, и 4. присуството на објектот на баењето во определено време и на определено место. Магиските дејства со овие свои особености прилегаат на драмската изведба. Во својот обид за дефинирање на фолклорната драматургија-театрологија Т. Чубелиќ (T. Čubelić, 1970, XLV) особено ја подвлекува сценската рамка каде што се одвива дејството и на елементите како што се сценскиот простор, сценскиот распоред, но воедно тој не испушта да ја одбележи драматуршко-сценската суштина на дијалогот кој не е препуштен на случајноста, туку е насочен кон сценскиот заплет и разрешување. Основните

карактеристики на драмата во фолклорот можат да се согледаат преку следниве елементи: 1. појавување на акција, дејство, дејност како форма, одраз на некоја ситуација и како средство на човековиот однос кон него, 2. преправањето или преобразбата на човекот во некој друг, 3. присуството на естетската функција, како уметничко надоградување на акцијата, како неизбежна естетска насока на дејноста. (Д. Антонијевиќ, 1984, 3-4). Сите овие наведени компоненти влегуваат во структурните законитости на баењата. За да се одреди присуството на драмски елементи во одреден фолклорен вид треба да се следат специфично организираните и функционалните зборови што ги изговараат учесниците изведувајќи одредено дејство. Секако на овие критериуми треба да им се додаде и комуникацијата која се создава со заемниот однос меѓу учесниците и гледачите. „Тоа е комуникација во која постои повратна информација во најцелосна смисла на зборот." (И. Лозица, 1976, 142). Таа комуникација е еден од најзначајните фактори на народниот театар, во која публиката и изведувачите се во еден особен меѓусебен однос со можност да дејствуваат едни врз други. Драмата се реализира преку релацијата соопштувач-примач односно, емотивен агенс и конотативен знак. Условите за тој непосреден човечки контакт ги наоѓаме во обредите во кои доаѓа до израз токму таа „непосредност", „изворност", „автентичност" и „наивност", кои човекот го враќаат кон природата, а врз овие принципи се базираат и движењата што се појавуваат во современите театри. Во оваа смисла на останатите може да ја надоврземе мислата на Шварц: „Драмата се состои од стимулација на социјалната комуникација. Таа не е ниту монолошка себерепрезентација на одделни свесни состојби како во лириката, ниту пак слободно ваму-таму се движи преку границата меѓу комуникацијата и свеста како раскажувачот во романот, (...) една драма не е ништо друго освен презентација на една директна интеракција очи в очи, макар колку и да е стилизирана формата во која тоа се случува. И бидејќи тоа е така, драмската напнатост живее од двојна контингенција, а тоа значи отсекогаш повторно обновено прашање: Како реагира кој на кого? Бидејќи семиотичкиот текст-модел на овој проблем не е можно да биде поставен, тој за анализа на драмата не е доста-татно фундаментален. Формалната предност на драмата е непосредувана face-to-face интеракција" (Д. Шванц, 1998, 446).

Индивидуалните баења најчесто ѝ припаѓаат на категоријата баења за болести. Нив ги изведуваат професионални бајачи и бајачки, најчесто врз професионална основа. Тие се специјализираат само за определени баења и ретко некои од нив се специјалисти за поширок круг баења. Нивната поставеност во чинот на изведбата нѐ навраќа на ликот на Шаманот – првиот актер (според: E. T. Kirby, 1975, VIII). Ова може да го согледаме од фактот дека професионалните бајачи во своето дејствување имаат за цел да остават што посилен ефект. Тие тоа го постигаат со вербалните искази, мимики и гестикулации, определувањето на местото на изведбата и употребата на неразбирливи зборови. За изведбите на баењата податоци наоѓаме кај: Стефан Верковиќ, К. А. Шапкерев и Марко К. Цепенков; голем број од овие запишани баења во иста или видоизменета форма се присутни и денес, при што мора да се напомне дека баењата што се однесуваат на медицината сѐ повеќе се губат за некои болести, додека за други сѐ уште се присутни. Исто така, треба да се напомне дека бајачите своите знаења најчесто ги држат во тајност и тешко се доаѓа до нив. За одбележување е и фактот дека црквата ги прифаќала баењата и ги приспособувала спрема своите верувања, па често во текстовите среќаваме обраќање кон Господ „Поможи му, Господи, / и си светци небесни, / и вие мои бестребници, / да ја испратам болеста, / од ова мачна душа" (М. Цепенков, 1972, 184). Текстот на баењата во својот најголем дел се градел врз соодветноста на сликите и целта што сакала да се постигне, па така во нив не наоѓаме ниту тематско ниту композициско единство. Баењата што се изведуваат за лекување на болеста обично започнуваат со непосредно обраќање до болеста, преку што се воспоставува контакт со болеста, од типот „Црвенице, притруснице!", или „Бегај, бегај црна чумо!"; по воведот доаѓа делот кој се гради врз монолози, дијалози и повторувања. Повторувањата најчесто се употребуваат со цел да се истакне она што треба да се постигне со баењето. „Специфична појава е да се повторува некој необичен епитет во низа за да се истакне некое чудо од кое зависи успехот на баењето" (К. Пенушлиски, 1996, 206). Во оваа смисла ќе го наведеме следново баење за урок. „Текнала чудна мома, / зела чудна балтија, / да сече чудно колје, / чудно колје, чудно праќе, / да загради чудна страга, / да бара чудно стадо, / да изм'зе чудно млеко..." (СбНУ, XII, 150). Преку употребата на споредбите во текстовите на баењата се потенцира нивната магиска функција, во нивната употреба отсуствува семантичка разновидност, па може да се рече дека тие се шаблонизирани. „Како што се топи сол во вода/



така да се стопи неволата“; „Како што се префрла таа вода така да се префрли и уплаата“ (К. Пенушлиски, 1996, 207). Текстовите на басните не се чисто говорни форми, во нив имаме комбинација на играта и глумата. Покрај можностите што се содржани во текстовната предлошка, за нас овде особено се интересни изведбите, односно начинот на кој професионалните бајачи ги изговараат овие текстови кои со сите свои изразни средства упатуваат на дејственоста на актерите. Едноставноста на текстовната композиција, повторувањето, должината, ни укажуваат дека магиската формула колку и да се крие во изговорените зборови – уште повеќе се крие во дејствата што ги врши бајачот. Сите овие елементи ни укажуваат дека драмската изведба е основен елемент врз кој се темелат овој вид обреди.

Во колективните баења, според класификацијата на Пенушлиски, спаѓаат баењата за атмосферските непогоди и услови. Од овие баења кај нас најраширено и најчесто применувано е баењето за предизвикување дожд. Додолските поворки кај нас се познати под различни имиња, а се однесуваат на изведби кои имаат за цел измолување дожд од вишите сили. Овој вид обреди несомено се поврзани со богот Перун. Тие се темелат врз магијата која се изведува според законот на сличноста (сличното го произведува сличното). Тие се поврзани со Перун затоа што тој е божество на громот, трудот и други атмосферски појави, од кои зависела благосостојбата на луѓето со земјоделски култури, потоа тие се изведуваат обично во четврток, а четврток е ден на Перун. Полевањето со вода при овој обичај има двојно значење. „Според едно толкување, полевањето вода врз некое лице во ваквите обреди претставува магиско дејство од страна на имитативната магија, додека според второто толкување полевањето со вода е рудимент на човечка жртва, т.е. остаток од давењето во вода“ (С. Зечевиќ, 1973, 137-141). Песните, пак, што ги пеат додолите, во најголема мера се темелат врз естетиката на еднаквоста која лежи во основата на севкупната усна книжевност, што се темели врз: „целосното изедначување на сликаните животни појави со веќе познати модели-клишеа на аудиториумот кои влегуваат во системот на правила“ (J. Lotman, 1970, 245–446). Кај овие песни низата е составена од мал број елементи кои се повторуваат повеќепати, повторувањето на исти елементи не донесува различни значења бидејќи тие се темелат врз естетиката на еднаквоста. Со декодирање на овие песни се добиваат четири опозитни пара: 1. луѓе : виши сили; 2. средства на луѓе : средства на виши сили; 3. земја : небо; 4. плодови : дожд, ако продолжиме со сведувањето ќе дојдеме до две опозиции горе : долу и свето : профано, при што се добива следнава формула:

$$\frac{\text{виши сили}}{\text{луѓе}} = \frac{\text{средства на вишите сили}}{\text{средства на луѓето}} = \frac{\text{небо}}{\text{земја}} = \frac{\text{дожд}}{\text{плод}} \; \frac{\text{горе}}{\text{долу}} = \frac{\text{свето}}{\text{профано}}$$

Од оваа формула може да се согледа дека комплетната негација на неволјата, сушата, која се состои во прскањето со вода и негацијата на причината, имаат големо значење во остварувањето на обредните цели. Зборовите овде ги следи гестикулацијата или приказ на некакво дејство кое е групно прикажување на некаков настан со поделени улоги, со маска или без маска, но со несомнен сценски и театарски ефект. При проучувањето на драмското дејство во процесот на гаснење на обредните и израснување на празнично забавните функции, важно е да се разграничат елементите на реквизитите кои влегуваат во драмското дејство, како и развојот на лакрдиските текстови кои имаат за цел да ги затскријат атрибутите на обредот што имаат определена знаковност во паганството. Драмата овде ја согледуваме во нејзиното базично значење како акција која според дефиницијата на Кирби значи „преправање, симулација, презентирање, импресионирање“ (M. Kirby, 1995, 43). Тој ја забележува примарната динстинкција меѓу дејствата што претставуваат „актерство“ на дел од учесниците во изведбата и некои „други квалитети кои се дефинираат како акција, а кои можат да бидат исто така употребени од учесникот во перформансот“, таа позиција на елементарна бифункционалност меѓу активните интенции на подготвувачот-учесник во претставата и активната перцепција на рецепиентот - гледачот.

Овој вид магиски дејства се темелат врз општите начела на симпатичната магија, при што видовме дека понекогаш таа претпоставува дејство на духовите и се обидува да ги смилостиви со молитва или со жртва. Но, ова се главно исклучоци. Бидејќи кога симпатичката магија се наоѓа во својата исконска форма, таа претпоставува дека по еден настан во природата неминовно следува друг без посредство на каква било сила. Овде се смета дека магијата доведува до совршено, редовно и извесно следење на законитостите, чие дејство може да се предвиди и пресмета. Според овој елемент магијата е мошне блиска до науката, но нас нè интересира каква е нејзината врска со религијата. Под религијата овде подразбираме одоброволување или придобивање на повисоките сили од човекот, за кои тој верува дека ги управуваат текот на природата и човековиот живот. Така дефинираната религија се состои од два елемента: теориски от и практичниот, имено верба во повисоки сили од човекот и желбата да се смилостиват. Според тоа, доколку религијата смета дека светот го управуваат свесни фактори кои можат да се смилостиват, таа е во спротивност со магијата и со науката кои сметаат дека текот на природата е однапред определен, не според страстите и желбите на битијата, туку според дејството на непроменливите закони кои функционираат механички. Во магијата оваа претпоставка се премолчува, додека во

науката таа е изречна. Магијата и кога се занимава со духовите, со нив се однесува како со мртви предмети и попрво ги брка наместо да ги моли или одоброволува, како што тоа го прави религијата. На ваквиот тип магија во својот најголем дел ѝ припаѓаат магиските дејства што се однесуваат на стопанските дејности. Од малобројните записи може да заклучиме дека овие баења во својот најголем дел се базираат врз симпатичката магија. Оваа магија се темели на употребата на средства кои по пат на сличното треба да доведат до саканиот резултат. Кон ваквиот тип баења треба да приклучиме и некои од баењата за добиток. Од записите на Цепенков дознаваме дека во овие баења акцентот е ставен на дејството, речиси е исклучена употребата на вербални магиски формули. Со текот на времето, овој вид баења се оддалечиле од својата првобитна конструкција и во практиката се поврзале со определени празнични обреди, притоа не напуштајќи ја својата магиска и драмска основа.

Покрај спомнатите видови баења, постојат и други (разновидни) баења кои имаат широк опфат на примената на магиските дејства од сферата на секојдневниот живот, изгонувањето на змиите, преку сферата на дејствување врз чувствата, баења за засакување, до сферата на верувањата, баења против вампирите. Самиот широк опсег на ваквите баења ни укажува и на широкиот опсег средства што се применуваат при нивната изведба. Во овие баења обично текстот доминира над дејството. Дејственоста во овие баења се темели врз симпатичката магија. Според записите што стигаат до нас, овие баења ги имаат истите карактеристики како и оние за кои веќе стана збор, па затоа, за да го избегнеме повторувањето, овде само ќе заклучиме дека разновидноста на овие баења ни укажува на нивниот култен карактер, на традиционалното сфаќање на настаните, на комплексноста на кругот човек–животни–земја, во кој се изедначуваат лековитите и магиските својства. Неразбирањето на суштината на животните и биолошките процеси во праисторијата на човештвото резултира со верувањето во имагинарните моќи, персонификација на силите и елементите во природа и склопот на магиските активности. Магиско-социјалниот систем кој се создава има за цел да го пронајде системот на мислење во кое можат да бидат содржани сите противречни елементи – накратко сведување на тешкотиите на многуте врз едноставноста на едниот, негирање на разликата меѓу здравјето и болеста, духот и предметот. Магиските дејства помагаат во настојувањето да се заштити неговата непосредна околина, т.е. просторот во кој живее, сето живо и неживо од кое зависи неговиот живот. Според популарните дела на Михаел Кирби, и методологијата на народните перформанси овозможува анализата од односите и искуствата од учесникот во изведбата во релација со изведбата да се развиваат без упатување на степенот на инволвираното верување. Во суштината на феноменолошкото искуство во перформансот, верувањето не е мерливо од квалитетот на изведбата дури и неговите социо-спиритуални ефекти: „Верувањето може да егзистира во секој гледач или учесник во перформансот, но тие не влијаат врз објективната класификација согласно со скалата акција/не-акција. Дали актерот чувствува што тој или таа прават да бидат „реални“ или гледачот реално „верува“ што гледа, не бара класификација на перформансот“ (M. Kirby, 1995, 51). Но, определувањето на перформансот во неговиот континует од „не-актерство“ до „актерство“, кај Кирби ги избегнува социјалните преклопувања меѓу „духовното“ и „световното“, „старото“ и „новото“, „ритуалот“ и „драмата“ и се фокусира на местото на умешноста на претставување во неговите повеќе начини (модели). Ваквиот пристап ми се чини најсоодветен за согледување на драмските елементи во фолклорните жанрови, па оттука и баењето, од што произлегува дека овде драмското се наоѓа во својата базична форма во акцијата, односно во чинот на изведбата. Затоа можеме со сигурност да заклучиме дека во некои фолклорни жанрови се наоѓаат елементи на драмската уметност, а баењата се секако еден од нив со елементите на текстовната предлошка, изведбата, преправањето (кај колективите магиски дејства) и комуникацијата како базични елементи на баењето и драмската уметност воедно.

ЛИТЕРАТУРА

Драгослав Антонијевић, Опште театарске претпоставке о фолклорном театру, Фолклорни театар у балканским и подунавским земјама, САНУ, Београд, 1984.

В. Е. Гусев, Естетика фолъклора, Ленинград ,1967, стр. 165.

Слободан Зечевић, Елементи наше митологије у народним обредима уз игру, Музеј града Зеница, Зеница , 1973, стр. 137–141

E. T. Kirby, Ur-drama, New York, 1975.

Michalel Kurby, On Actong and Not-Acting, (Philip Zaririlli, Acting (Re)Considered), Rouletdge, London 1995.

Ivan Lozica, O određivanju folklornog kazalista, Narodna umjetnost, Zagreb, 1976.

Jurij Lotman, Predavanja iz strukturalne poetike, Svetlost , Sarajevo, 1970.

Кирил Пенушлиски, Митот и фолклорот, ЗУМПРЕС, 1996.

Марко Цепенков, Македонски народни умотворби во десет книги (К. Пенушлиски, Л. Спировска), Книга деветта, Скопје, 1972,

Tvrtko Cubelic, Usmena narodna retorika i teatrologija, Zagreb, 1970, s. XLV.

Дитрих Шванц, Системска теорија на литературата: Драма, (J. Лужина, Теорија на драмата и театарот), Детска радост, Скопје, 1998.

Катерина ПЕТРОВСКА–КУЗМАНОВА

Блаже Алексовски

За бабарчињата што правеле прочка театро и за трпезата – синија од поп Дингуле

Театро кај нас пуштило корени уште во старите времиња, уште во „илимските векови, ко сме имале и ние царство, уше ко ни бил цар Самуило“. Арно ама, не останале многу траги пишани, ги избришало времето, ги покрила земјата античките театри, па сега, наместо гледачи само археолозите копаат по земјата, ги откриваат камењата „што живот значеле“. Секој поголем град имал свој театар, „оти нас театрото ни е во крвта, родени театарџии сме“. Минувало времето или ние сме минувале низ времето, се менувале владетели, поробувачи, се менувале и сфаќањата за културното живеење, за уметноста, за тоа што е вредноста на нашето живеење, што е цената. Се сотреле амфитеатрите, театро – уметноста се прогласила за голем слуга на ѓаволот, на шејтанот, и така, со векови, зашто новите освојувачи освен караѓоз театрото не сакале друга театарска уметност, театрото го сметале за „перде пред очи, за кикири-микири љатифе, за шенгуле шеј работа“. И така, со векови се до средината на минатиот век, времето кога почнало протерувањето на османлиските освојувачи од балканскиве простори, некаде порано, некаде подоцна, „некаде останале за маја“. Нашите соседи веќе застанале простум, ги исправиле главата и ’рбетот, па се загледале по европејската култура, им се посакало и тие да се просветат, да се израмнат со културите на Европа, да заприлегаат на Френецот, Ингилизот, на нашиот дедо Иван Московот. Во новите држави почнале да се формираат театри, музеи, литературата пак го зазела своето место како свест и совест на своето време. Во центарот на овие балкански простори, уште ние сме останале со караѓоз театрото, „со живите сенки кои играат на перде“. Ако нашите соседи веќе формирале и високи школи, кај нас писменоста „учење за попои и даскали“, сѐ уште била само по манастирите, по ќелијните училишта. Тука се учело „азбукето“, „псалтирчето“ и „апостолчето“, тука се учеле првите даскали кои подоцна „слегле“ по градовите, отвориле ќелијни училишта по своите домови, „главувале деца ученици за учение и человеческо просвешчение“. И како што бидува, учителите учеле идни даскали кои ќе ја продолжат работата на старите учители... Тие наши учители по ќелијните училишта се среќавале со учители „од други вилаети, подалеку од саатот прилепски“, слушнале, учеле дека има и повисоки училишта од ќелијните, дека има ученички приредби, дека има училишно театро, се рецитираат песни, се прикажуваат житијата на светците, се слават героите што се кажувале во приказните. Слушнал за театро и еден од првите наши ќелијни даскали Ристо Думбалоски – Грујо, даскал уште кон крајот на 17 век и во почетокот на 19 век, па му се јавил мерак и тој да направи училишно театро со децата, и тој да покаже „европејски марифет и ученост“. Бидејќи немало драмски текстови, даскалот Думбало сам почнал да пишува дијалози, да ги учи децата „како се прави театро, како треба да се преправаат, како да плачат или да се смеат“. Во педесеттите години на нашиот век, имав можност да ги слушнам кажувањата на старите прилепски учители Петре Трајков и Тале Пашата – (како што бидува, тие слушале од постарите даскали) – за тоа какво било театрото од даскало Ристета Думбало и од Аџи Костадин Попо, со прекар поп Дингуле, зашто потекнувал од прославеното семејство Динговци, варошани. На празници, на сведни – кажуваа даскалите – Ристе Думбало - Грујо прв почнал да прави театро во својата куќа, во собата во која ги учел децата. Прилепските ќелијни училишта биле во куќите од даскалите – (ги имало три) – па една соба била одделувана за училница, обично најголемата што ја имал даскалот. Собата-училница „ти била голема четири на четири аршини, зашто тогаш собите со четири аршини во ширина и должина се сметале за „сарајски соби“. На подот од собата – дрвено душеме – имало послано плетени рогозини, (по прилепски ругузини) на кои седеле децата скрснозе на перничиња што си ги носеле од дома. Преку рамо носеле плетени торбиња кои ја носеле храната, зашто тука се хранеле, тука преспивале напладне, зашто се учело по цел ден. Даскало Думбало избирал очиклени деца „шо и бидувало за прајне

театро, деца кои знаеле да старуваат и да курназуваат, да се преправаат како бабари на прочка“. На прочка, на поклади, по вековна традиција, во Прилеп луѓето „се преправале како бабари-мечки, облечени во овчи кожи, со големи звонци, на појасите, со сурати на лицата, да не се познаваат оти се луѓе, ами мечки. Децата бабарчиња не се преправале како мечки, арно ама, бидејќи сите преправени се викале бабари, и децата такви прекари добиле. По кажување театрото од Думбало „ич не било смешно, ам жалосно било, оти се кажувале жални приказни, на плачење ги терало луѓето“. Децата – сите славни театарски дејци велат дека децата се најдобри актери – „вистински плачеле, како да биле тепани од даскало со прачка по рака“. Се кажувала приказна за детето бабарче што требало да прави театро за Алексие човек божиј. Детето, играјќи побожен човек-страдалник, требало гласно да се расплаче пред гледачите. Добро ама, дали од трема или не можело да заплаче, солза не излегувала. Тогаш Думбало Станиславски имал свој „систем’ за плачење. Ќе го тргнел детето настрана, ќе го фател за уво, ќе му го извиткал, истргал увото. Детето, сакало, нејќело, почнувало да рони солзи како петлици. Разбира се, гледајќи ги солзите во очите од детето, публиката плачела за Алексие человек божиј, со детето се соживувала. Даскало Думбало – писател и режисер – „сочинувал страдални преданија од „библијата“, ги драматизирал. Такви биле: „Јуначко театро за тоа како Свети Георгија го убил триглавиот аждер, ламјата“, „Театро за блудниот син кој не си ги слушал татка си и мајка си“, „Уметничката на спасителот наш“. „Носењето на крсто на Голгота“ и други. Најмногу се кажувале театрата „Свети Георгија ја убива ламјата“ и поучение за синот дека треба да си ги слушаме родителите. Театрото што го правел Думбало „ти личело на детска играчка, ама било поучително и за мали и за големи, на просвещчение терало“. Избраните деца бабарчиња биле поголеми деца по возраст, поитри, „надарени за театро“. Откако ќе биле избрани, децата биле „преправени со облека, бојадисувани со боја по лицето. Бабарчето, на пример, кое требало да го толкува Свети Георгија, Думбало го променувал во стари, износени попски облеки, му лепел брада и мустаќи од волна – кадела, на светец прилегало. За да биде „повистински“ како Свети Георгија, Даскало позајмувал од турската власт вистинска сабја, му ја опашувале на детето преку половина, па и со сабјата заличувало на јунакот Георгија. Друго дете бабарче било преправено како страшило – плашило со три глави бојосани со црвена боја. Главите закачени на стап биле црпки (лејки) зуграфисани како глави на ламја, како од иконите. Бабарчињата застанувале на средината на собата, карши-карши, а околу децата, на перници седеле родители од децата кои учеле кај даскалот Ристе Грујо. Обичај било на секое претставление да свири гуслар во собата, јуначки песни пеел. „Без гуслар никогаш немало прилепско театро – велеше даскалот Пашата – оти сега нема гуслар во театарот, не знам“. Театрото почнувало на знакот од Ристета. А знакот бил: три пати тропање на дајре. Бабарчето што било ламјата-аждерот имало в рака долг стап – (на стапот биле наредени црпките, нели) – па почнувало со стапот да го „с’ска“ свети Георгија. С’скањето било: поддупнување со стапот – остен како што се поддупнуваат гојдата за работа, за побрзо врвење. И аждерот и Свети Георгија почнувале многу да се лутат, сила да покажуваат. Штом ламјата ќе почнела да го напаѓа Свети Георгија, овој ја вадел сабјата од корица, па со измолкната сабја се бранел, потскокнувал, „мегданот го бранел“. Гледачите го бодреле Свети Георгија, на негова страна биле. После подолги одмерувања, започнувал џенгот. (Војната) аждерот лут и бесен, Свети Георгија јунак бестрашен, се вртеле во круг, на пеливани прилегале. На крајот, како појунак, победувал Свети Георгија сечејќи ги главите од ламјата една по една. Паѓале црпките на душеме, крв пуштале, зашто имале ставено црвена боја во нив. На крајот Сети Георгија победувал, „го спасувал народот од злото –аждерот“. Гледачите се радувале, бодреле, научени биле од Ристета дека треба да тропаат рака со рака, „оти така се правело во просветителскиот свет!“ После џенгот со аждерот се ределе и други театра, па и театрото траело и по неколку саати. После даскалот Ристе Думбалоски – Грујо, „прајнето“ на театро го продолжил даскало Аџи Констадин Дингов, поп Дингуле, претседател на црковната општина долги години. По смртта на Аџи Христо Логотет – тој го заменил како претседател, па останал на таа должност сè до својата смрт. Поп Дингуле внесол „некои други чешитлаци во театрото прилепско, па за него пишувало и во станболска газета“. (По кажување на Тале Пашата) чешитлакот од Дингуле била прославената синија–трпеза за која знаеле сите во Прилеп. Како му текнало за синијата–трпезата, кој може да ни каже. Како изгледала театро–трпезата, ќе праша некој. Секое семејство имало куќна трпеза – синија за ручање и вечерање, „за прибирање на луѓето околу дарот куќен“. По селските куќи и ден денешен има такви синии – трпези, го чуваат некогашниот домаќинлак на семејствата. Таа синија – трпеза е тркалезна, со пречник околу метар или повеќе – според мнозинството на членовите на семејството. Кругот, тарунот, по прилепски, стои на две дрвени ногалки, извишен е околу дваесет и пет сантиметри над земјата. Се седи скрснозе околу трпезата, „така се јаде зелникот“. Таква била и

трпезата од поп Дингуле, само била многу поголема во пречникот околу три метри. Трпезата на средината се преклопувала, се собирала, зашто имала кожени ментешиња, тие ги крепеле половините. Та така, кога имало театро–поставление, Дингуле ја ставал трпезата на средината на собата, ги отворал половините, ставал килим гугутлија на штиците, „личота да има трпезата“. Штом гостите-гледачи ќе поседнеле скрстени околу трпезата, бабарчиња-деца полека влегувале на сцена, на трпезата, застанувале во круг. Секое дете бабарче носело в раце алат, знак, кој кажувал што е по професија ликот во кое било преправено. Некое дете носело в раце чекан – тоа кажувало дека е ковач; друго носело срп, тоа кажувало дека е селанец жетвар, трето носело во појасот касапски ножеви, касап било. Четврто носело белегија, аршин, значи, терзија било; петто носело на стап месечина, сонце – тоа значело сѐ сонце и месечина на небо. Поп Дингуле внесол и друг курназлак: децата бабарчиња, стоејќи на трпезата, пееле песна за слава на султанот, па тој обичај се задржал сѐ до заминувањето на Труците од нашиве простори. На театро биле поканувани и претставници на власта, па после фалбената песна се слушало одобрување, аферим се велело. Во 1839 година, по повод издавањето на султанскиот хатишериф со кој им се давале некои слободи на христијаните, поп Дингуле ја испеал првата световна поетска творба кај нас во раните години на деветнаесеттиот век. Оваа поетска творба забележана од прилепчанецот Димитар Брзицов, зачувана во целост, гласи:

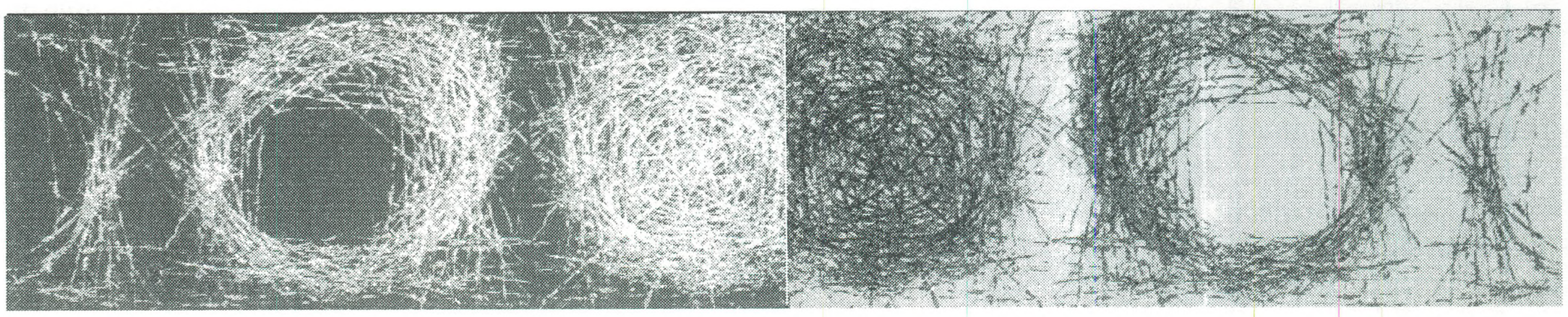
„На подвиг сме денеска повикани,
торжествено собрани,
вознеси пес'н бог;
да е здрав, честит нашио народ!
Из него да се јавит
наука, благодет...
Царската силна волја
Расеа т'мнината,
во ропската неволја
распрсна светлината!
Да е здрав, честит
нашио султан
и со него да владее
наука, благодет!“

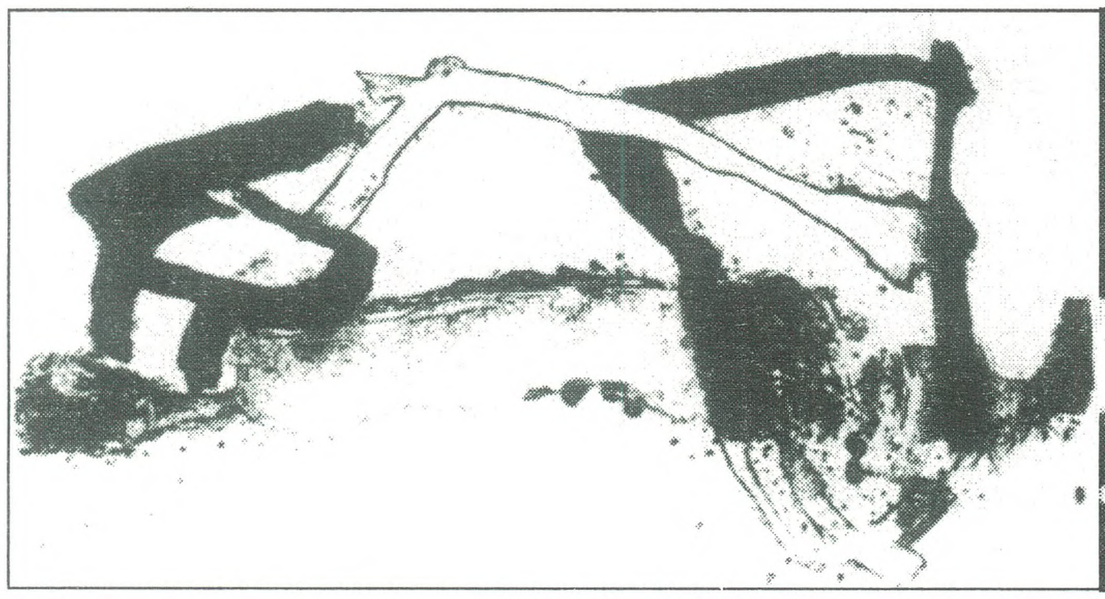
По последните стихови, гледачите станувале на нозе, а децата бабарчиња правеле темане пред власта. Покрај библиските мотиви, Аџи Дингуле „правел театро шо го имало меѓу народо“, драматизирал приказни, песни, преданија. Се смета дека децата бабарчиња првпат направиле театро за Марко Кралета и Ѓурѓа Самовила кога му помагала на Марко во неговото јунаштво. Тоа театро прилепчаните многу го сакале, па се повторувало на празници, во неделни денови. Децата што ги толкувале Марко Крале и Ѓурѓа Самовила биле многу почитувани низ чаршијата. Кога ќе поминеле низ чаршија, чаршизлиите им давале леблеби-шеќер, алва. Можеби е интересно да спомнеме како изгледало бабарчето што го толувало Марко Кралета. По кажување на старите даскали, детето ученик носело голем калпак – шубара, големи мустаци правени од црна волна. Мустаците биле многу големи, па детето морало постојано да ги држи со рацете, зашто волната паѓала надолу. Детето, пак, кое ја толкувало Ѓурѓа Самовила било облечено во бела ленена кошула, на главата носело женска шамија, унечка отспреди. Унечката била ткаена на разбој, шарена, со многу убави бои. Многу сакано театро било и театрото „човечкиот к'смет“. Секој човек има к'смет – се кажувало – некој човек си го најдува, некој не, па затоа има чорбаџии и сиромаси.

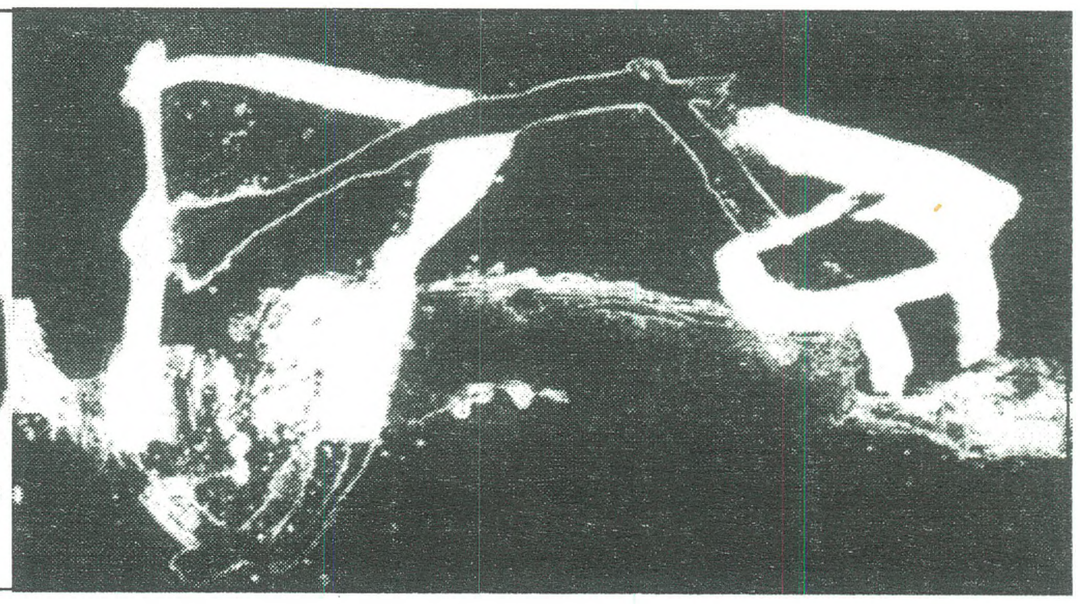
– *Господине аџија* – го прашале прилепчани – *оти театротто со децата го правиш на трпеза?*

– *Во светото писание пишува: не се живее само од леб. На трпеза треба и духовна храна.*

Во театрото од поп Дингуле децата бабарчиња многу кажувале народни песни, рецитации. Исто како и Ристе Думбал, Дингуле пазарел гуслар да свири за време на приредбата, „гуслата да ни ги тажи маките“. Се претполага дека поп Дингуле напишал многу рецитации, но за жал, не се зачувале, прераскажувачите не можеле да ги пренесат. Постои пишан запис дека дури во 1867 година, за првпат, покрај празнувањето на верскиот празник за светите браќа Кирил и Методиј, прилепските учители почнале да го славаат празникот и како ден на писменоста, на нашата славјанска писменост. По кажување се смета дека поп Дингуле уште порано, штом ќе наближел денот – празник на светите браќа, одредувал две деца бабарчиња „да ги прикажат нашите просве-







тители, театро да направат за нив“. Светите браќа се прикажувале како деца – ученици, многу послушни, ученољубиви деца кои си ги слушаат своите родители, си почитуваат татко и мајка. Бабарчињата биле облечени по руба како што биле облечени светите браќа на иконите по варошките цркви. Така променети, поп Дингуле ги ставал децата на средината на трпезата, им давал да држат в раце по една книга – (книгите биле црковни, стари, корицитеим биле од јарешки кожи, донесени биле од манастирот „Трескавец“ (Света Богородица) на празникот „Свети Кирил и Методиј“. Се збирале многу луѓе, „игла немало каде да фрлиш“, а театрото на тој ден се правело во дворот од попот, „во широкиот двор кој бил голем како три гумна заедно“. Трпезата била ставена на најпогодно место во ширинката – „за да можат гледачите да гледаат и од чардакот на попот, од високо“. Откако Дингуле ќе го испеел тропарот за светите браќа, ќе ги прекрстел децата, ќе им дадел знак за почеток. Бабарчињата прво кажувале кој се и што се, кои им се мајка и татко, дека се од Солуна града (сето тоа било напишано од поп Дингуле), „ напамет го кажувале наученото“.

– Брате Методиј – велело детето што го играло Кирил – *ни треба наше писмо, славјанско, со наше писмо да го пееме светото евангелие.*

– *Да го напишеме нашето азбуке, брате Кириле* – потврдувало детето што го играло Методиј.

Штом ќе завршело театрото, поп Дингуле се качувал на трпезата, застанувал меѓу децата, па сега тројцата заедно пак го пееле црковниот тропар за светите браќа. Гледачите застанувале на нозе, викале ура и амин, па пак седнувале на перници. И така, тоа се повторувало на празници и сведи, „просвешчение се ширело“. По кажување на даскалот Петре Пројков, поп Дингуле направил едно многу жално театро за некојси македонски цар по име Брешко. Тој Брешко бил голем јунак, многу народи покорил, па отишол дури до Долна земја. Арно ама, таму го фатиле нечисти сили, го ослепиле, сета војска му ја истепале.

– *Сме имале силен цар* – ги поучувал Дингуле гледачите – *арно ама, му ја ослепиле војската душманите, им го зеле царството. Брешко го ослепиле и војниците на Самоил ги ослепеле, ах, судбина наша!*

Во театрото од поп Дингуле се кажувале многу поучителни приказни, посебно драматизирани басни. Бабарчињата се преправале како штркови, волци, лисици, „тики зборувајќи како луѓето, поука ни давале на луѓето, мудрости“. Театрото од поп Дингуле било на голем глас сè додека не се отворило новото училиште во дворот на црквата „Свети Благовештение“, во 1843. Даскалите кои имале ќелијни училишта преминале во новото училиште, а претставленија со деца бабарчиња се прикажувале во големиот коридор од училиштето. Се кажувало дека и Аџи Христо, на многу стари години, и тој еднаш го ѕирнал театрото од бабрчињата, многу ги пофалил, им дал пари да си купат симиди и ѓевреци. Во новото училиште – едно од најубавите во тоа време во Македонија – само за десетина години поминале речиси сите тогашни најдобри учители од цела Македонија, внесле новини, училиштето се збогатило со училишни помагала, наставата се подигнала на завидно ниво. За жал, и трпезата од поп Дингуле била отстранета, бидејќи се сметала као остаток од „простите ќелијни училишта каде мирисало на лук, на сторен расол, на печени пиперки“. Подоцна, во седумдесеттите и осумдесеттите години на минатиот век, наместо деца бабарчиња, даскалите станале бабари, тие почнале да прават театро во коридорот од училиштето, почнале да подготвуваат световни претстави, па Молиер се слушнал во прилепското училиште. Секоја чест за новиот театар од даскалот Бадев и неговите колеги даскали, но мене многу ми е жал за трпезата од поп Дингуле, за симболите што ги носеле децата бабарчиња, зашто сегашниов театар како да наликува на театрот до Дингулета. Јас и моите актери – аматери уште оваа театарска сезона „ ќе ја позајмиме“ од поп Дингулета трпезата–синија, па претставата ќе ја играме на трпезата по лика како од нашиот Дингуле.

Живко Андревски

Образованост за театарот

Низ образовниот процес, посебно во основното и во средното училиште, се разработуваат содржини кои се однесуваат на театарското творештво и на одделни театарски чинови. Театарот ја зголемува својата комуникација со гледачите, со своите реципиенти доколку се допира и се проникнува со образованието. Кои се елементите на односот меѓу театарот и образованието и какви резултати можат да постојат од тој однос?

Може да се идентификуваат повеќе аспекти или повеќе релации, нишки во поширокиот однос меѓу театарот и образованието. Така, театарот е присутен во образовниот процес, значи образованието се изјаснува за театарот, како што театарот низ својот вкупен ангажман може да изрази став за образованието. Најбитно прашање е колку образованието, поширокиот образовно-воспитен систем создава услови, гради елементи на образованост за театарот.

Театарот како медиум, како дел од корпусот на уметничко создавање, како дел од културата, од културниот капитал на едно општество треба и мора да биде составка на наставната материја во образованието (покрај другите медиуми). За тоа има оправдување и заснованост: и во основото , и во средното, и во високото образование. На тој начин ќе се создаваат услови за образованост за театарот.

Образованоста за театарот не може да се сведе на прашањето на култивирана публика, пристојни посетители и гледачи, туку на постоење на проширена и продлабочена информација за елементите на театарот (содржина, суштина, структура), за видливите елементи (сценарио, игра, светло, музика, говор на телото), но и за потешко видливите димензии на театарското создавање (возвишеноста и тајната на уметничкиот театарски чин).

Пожелно е публиката да го прими и да го прима тој сознаен фонд уште од почетоците на образовниот процес (дури и од претшколска возраст). Некои темелни и неодминливи знаења за театарот учениците треба да добијат низ редовниот наставно-образовен тек (според педагошките норми за степенот на зрелост на конкретната возрасна група на учениците). Образование за театарот е можно и нужно и за студентите и тоа: како за оние што на некој начин се поврзани со театарот (студенти по актерство, режија, продуцентство, книжевност, новинарство...) така и за другите кои ќе совладуваат постоење на систем според кој функционира театарот, степенот на (не) усогласеност на внатрешната структура и воопшто ќе го зголемуваат нивото на сопствениот културен капитал.

Организираните посети на театарските претстави од страна на учениците (со сите потешкотии што понекогаш ги бележи практиката, посебно од типот на грицкање семки, дофрлување погрдни зборови до артистите и артистките и слично) имаат најмалку двојна функција:

Прво, запознавање со содржината на делото што е поставено како театарска претстава (соодносот меѓу пишаниот драмски текст или друг облик како што е роман, новела, расказ и неговиот театарски резултат).

Второ, учење, низ практика, речиси надгледно за театарската супстанца, за структурата на театарот.

И фактот што во светот, па и во Република Македонија постои специјализирана театарска институција за деца и млади, говори дека образованоста на театарот и образованието од театарот се вредни и квалитетни компоненти за човечкиот интелектуално-духовен развој.

За театарот не е доволно да ја подразбира и да ја афирмира формалната изрека дека „децата се најблагородна публика", туку е потребно со највисок респект да се однесува спрема нив, како спрема љубопитни, критички, образовани гледачи и уште повеќе како идна и постојана публика на театарот. Тоа, бездруго, не е лесно и едноставно да се оствари и да се остварува.

Ако се има намера да се дијагностицира состојбата на образованост на децата и младите за театарот, упатно би било тоа да се направи низ еден поширок истражувачки зафат. Истражувањата, нели, подлежат на методолошка постапка на утврдување на примерокот, начините на испитување, обработка и презентација на резултатите. Едно научно втемелно истражување на информираноста и театарската култура на учениците и студентите може да понуди разгранета слика за оваа проблематика и да создаде основа за евентуални активности за подобрување или за видоизменување на сознанијата на најмладата популација за феноменот на Божицата на Талија. Повисоката образованост на публиката за театарот од него ќе бара и соодветен одговор кој најкусо треба да се состои во висок квалитет и иновации за да се парира на таа и таква образованост.

Радован П. Цветковски

Од традицијата и континуитетот на Битолскиот театар

Зоран Пејковски, „Театарот е ритам и стил“, изд. „Киро Данаро“ – Битола, 2002

Нашиот сограѓанин Зоран Пејковски е автор на шест оригинални дела: три поетски книги („Тесно небо“, „Филозофија на смртта“ и „Реликвија на светлината“), како и три драмски дела (драмата „Последниот чин на комедијата на смртта“, љубовно-еротската комедија „Љубов и вересија“ и монодрамата „За животот, љубовта и смртта“). Поетската книга, првообјавената, „Тесно небо“ и драмата „Последниот чин на комедијата на смртта“ го внесоа во редовите на писателската асоцијација на Македонија. А бидејќи работи како новинар, овде ми паѓа на ум одамна чуената или прочитаната мисла, притоа не е важно кој прв ја изговорил: „Секој писател добро е да почне како новинар, но никако да остане само новинар“. Секако дека ова си има образложение и зошто и кога се акцентира почетокот на еден автор и неговото творештво подоцна. Тоа е само забелешка дека авторот на книжевните дела треба пополека да се одделува од новинарското.

Најновото дело на Зоран Пејковски, книгата „Театарот е ритам и стил“, е насловена според истоимените зборови на Ингмар Бергман, кој во интервјуто по повод режијата на текстот „Хеда Габлер“ ќе им одговори на новинарите сосем кратко: „...За мене театарот е ритам и стил“. Книгата, всушност, ја сочинуваат разговори и интервјуа што ги водел со режисери и со актери, како и театарски осврти и белешки што ги пишувал за одделни театарски претстави изведени на Битолската сцена. Ако се знае дека освртот и белешката, овде театарски, а тоа е неважно дали се вакви или онакви, во зависност од тоа за што се пишувани, како едни од формите на книжевната критика, именувани како практична критика, не користат дигресии и не бегаат од факти, ставови и мислења, тогаш даваат стегната содржина, сосем кратка оценка за делото, за претставата итн. Од друга страна, пак, дури и освртот и белешката не ја трпат воопштеноста. Сакаме да укажеме дека така како што се напишани оние над дваесетина осврти и белешки се вклопуваат во книгата и ми се чини дека не се нарушува именувањето на оваа книга како публицистичка. И дури сега вака собрани во книгата „Театарот е ритам и стил“ ќе бидат оценувани од читателот, зашто многу од нив се изговорени преку радиото.

Од воведната белешка на авторот се гледа дека 36-те текста се негов избор од над двесте такви напишани текста, при што навистина Зоран Пејковски бил во дилема што и колку да помести од напишаното во десетгодишната негова проследувачка активa за Народниот театар во Битола, опфаќајќи го периодот 1991-2001 година, во севкупното постоење апсолутно највредносниот театарски колектив на македонската театарска сцена и нејзин афирматор не само во европски, туку и во светски рамки. Дека изборот бил тежок подвлекува и самиот автор кога вели дека сакал да направи навистина „убава книга која ќе биде достапна до сите љубители на театарската уметност коишто сакаат нешто повеќе да научат, но и да прочитаат дека овие 36 текста за мене оставија посебен белег на македонската тетарска сцена“. Тоа би требало да биде и да значи дека Зоран Пејковски, како и секој друг автор, е критички пребирлив и кон своенапишаното. Ако е така, тоа зборува за една позитивна авторова творечка постапка – никогаш да не биде задоволен со постигнатото, туку да се стреми кон повисоки достигнувања. А за тоа Зоран Пејковски, секако, има време. Од него би требало во иднина да очекуваме и театарска критика.

Од оние двесте напишани текста – разговори, интервјуа, осврти и белешки, радува импозантната бројка од 82 премиерни изведби и 2.192 претстави само во периодот 1991-2001. Ако, пак, кон тоа се додаде и гостувањето на многу врвни режисери (Владимир Милчин, Владо Цветановски, Крикор Азарјан, Красимир Спасов, Роберт Г. Еган, Ги Сонен, матичниот режисер Љупчо Ѓорѓиевски), можеби и други, станува поевидентно дека она што го прави Народниот театар од Битола се слуша и треба да се слуша потаму од Скопје, потаму од Европа.

Во духот на тоа го констатираме и фактот дека Битолската театарска сцена е повеќе од вредна, при што и каде што се знае што се сака, и што е уште

поважно, има умеење, стручност текстот да се изработи во претстава, како што може да се сфати авторот на оваа книга меѓу редови од напишаното, сè ставено во една координирана релација од актер до режисер и директор, и од режисер до актерот со посебни барања во создавањето на претставата. Кон тоа авторот на книгата „Театарот е ритам и стил“ посебно ќе ја нагласи мислата, кога станува збор за Битолската театарска сцена, дека токму тука во Битола „е традицијата на македонскиот театар воопшто“. Ваквото мислење Зоран Пејковски го поткрепува и со зборовите на Роберт Г. Еган, режисер и професор на Калифорнискиот универзитет во Санта Барбара, кој вели „дека таа продукција, секако, мисли на Битолската театарска сцена, од една страна, ја следи традицијата, а од друга, воспоставува една своја димензија, своја перспектива, своја иднина“. Тоа е квалификатив што го извлекол Пејковски во интервјуто со него. Тоа, пак, од друга страна, зборува за една извонредна севкупна репертоарска, режисерска и кадровска поставеност.

Самата концепциска поставеност на книгата „Театарот е ритам и стил“ овозможува да согледаме и нешто повеќе и пошироко, иако можело севкупната содржинска поставеност и поинаку да биде решена – два раздела: разговори и интервјуа, првиот, и театарски осврти и белешки, вториот, заради блискоста на разговорот и интервјуто, од една, и уште потесната блискост меѓу освртот и белешката како практична критика од друга страна. Но тоа не значи дека и вака не е постигната целта. Тоа повеќето и пошироко, што пред малку го начнавме, е во интервјуата и разговорите, а помалку во театарските осврти и белешки. Низ нив се доловува една реална вистина за македонската театарска култура, за врските и размената на искуства, за иновациите како длабочина во поставките, за она што доаѓа како ново во театарските процеси, за театарот и неговата посебност во однос на другите уметности, за националното и македонското и за многуте нагласености, посебно во разговорите и интервјуата со Владо Цветановски, Владмир Милчин, Јордан Плевнеш, Љупчо Ѓорѓиевски, Благој Стефановски и др. Тие засегаат прашања не само за театарот, туку и повеќе од тоа – за духовно-политичкото, интелигенцијата, националното, нашето и автентичното, но без ограда во допир со новото, со вредносното во светот итн. Никој не сака да се повторува она од 19 век и, безмалу, првата половина од 20 век со македонската интелигенција. Одговарајќи Јордан Плевнеш за политиката и авторот, подвлекува: „...Од присуството на политиката во определбите на македонската интелигенција во 19 век, ќе ги видите тие минувачи како сенки низ европските метрополи коишто се разминувале и кои од политички причини, можеби никогаш, сè до смртта не се сретнале, во кои единствена татковина, во која се среќавале, била смртта“. Многу релевантен исказ во интервјуто. Или пак земете ги размислите на Владимир Милчин за театарот на апсурдот, за политичкиот театар, за совршенството на театарот кој отворено се прашува: „Што ќе биде ако ние останеме да живееме во еден свет во којшто единствена институција е кафулето, а ние сè повеќе личиме на тоа“, или пак реалните размисли на Благој Стефановски со котни ознаки за поставеноста на театарот, културата и националното, автентичното, традицијата низ поставката на драмски дела на сцена. Речиси истите болки ги мачат и актерите. Ова се реални податоци и факти за нашето време, за времето во кое живееме. Сето ова го изнесуваме за да укажеме дека интервјуата и разговорите, а веднаш до нив театарските осврти и белешки, како посебни мислења на авторот за одредени претстави на Битолската театарска сцена, се важни кохезиони елементи што ја крепат целината на книгата „Театарот е ритам и стил“, за што евидентно е настојувањето дека сите тие – режисерите и актерите, според мислењето на авторот на книгата прочитан меѓу редови, покрај парите за кои конците ги влече општеството, се оние што го кројат театарскиот живот, што ги кројат претставите од текст пишуван како драма до театарско остварување како театарска игра, претстава затворена во ритам, време и простор.

Истокму во таа изостреност на сфаќањето на авторот за симбиозната поставка – прашање – одговор, новинар – соговорник, според нас подеднакво важни во разговорот и интервјуто, од една, и со довкомпонирањето со осврти и белешки, од друга страна, мислиме дека е остварена целта и пораката на оваа книга без нарушување на нејзиниот публицистички квалификатив.

Драмата за деца како предизвик

Благој Николов: „Бисера патува низ бајките“, изд. „Сцена 22“, Битола 2002

Пишувањето за деца е осетлив творечки предизвик за авторот и бара целосно внесување во душата на детето и во неговиот свет. Без тоа може да се доживее тотален неуспех. Тоа значи дека треба да се настојува делото да биде напишано така што да зрачи блискост и топлина кон детето. Тоа отпосле овозможува целосно прифаќање на делото. Едноставно речено, тоа мора да биде од светот на децата. Уште поголема е одговорноста на авторот кога станува збор за драмско дело наменето за деца, зашто голем е бројот на обврзувачки уметнички и сценски елементи. Од друга страна, пак, драмата како посебен вид книжевно дело бара почитување и на некои посебни драмски законитости. Затоа драмскиот автор мора да биде исправен и пред детето како пред возрасен читач и гледач. И децата се пребирливи. Во тој случај мора да се има предвид дека младиот гледач на театарската претстава, работена по даден драмски текст, може да изненади со прифаќање и со срцето и со душата, но и целосно да отфрли, или делови од претставата да прифати и награди, како и да исвирка и да омаловажи. За целосен успех појдовен е драмскиот текст, сценатa и режисерското умеење. Никој не може да направи добра претстава ако е лош текстот. Слична нагласка може да се врзе и за поетската и за прозната книга. Но, да не се впуштаме повеќе во такви гледишта, споредби и ставови за тоа што е одбивно, а што привлечно за детето. Не случајно ги доведуваме во врска драмскиот текст и театарската претстава.

Во тој однос Благој Николов како автор за деца, како драмски автор за деца, одамна ги одминал сите стапици. Тој како таков е со свое вистинско реноме, со голем број режисерски остварувања и награди, со веќе четири објавени драмски дела: „Ајде да запееме“ (весела игра во три слики со пеење), „Штрумфовите и Дедо Мраз“ (весела игра во шест слики со пеење), „Самовилата од напуштениот замок“ (комедија во пет слики со пеење) и „Дедо Мраз и Дедо Мразица“ (комедија за деца во четири слики со пеење). Пред нас е најновото драмско дело на Благој Николов „Бисера патува низ бајките“, драма за деца во петнаесет слики, за кое сметаме дека е негово најзаокружено драмско дело според сите параметри од идејата и пишувањето до обидот и сугестиите за неговата драмска поставка. Сметаме дека во тоа е и големиот успех на Благој Николов во симбиозна поврзаност, од една страна, како автор на драмски текст, и како режисер, од друга страна. Сакаме да речеме дека две умеења, две способности се собрани во едно. Сето тоа кај Благој Николов е воспоставено во испреплетен сооднос меѓу умеењето да се напише драмски текст и умеењето да се режира тој текст. Во ваква кохезиона воспоставеност меѓу идејата, пишувањето и сценското изведување не може да изостане успехот. Ете зошто сме на мислење дека драмата за деца „Бисера патува низ бајките“ е негово најцелосно драмско дело.

Нејзиното сиже започнува со страшните страдања на девојчето од безмилосниот однос на очувот. И, откако тоа ќе се најде во судир со него, премрзнато и пренесено во безживотност, ќе се потпре на Петар Пан кој ќе ја поведе на патување низ светот на бајките. Всушност, патува Бисера, девојче од нашата сегашност. Фатена за крилјата на волшебноста и фантазијата ќе патува како Црвенкапа, како Гускарка, како ќерка на цар, како принцеза, за на крајот да стаса во дворецот на Дедо Мраз токму во последните мигови од старата година. Таму како најубава девојка е избрана да ја претставува Новата година, со што желбата на девојчето е задоволена. Сè е можно само во светот на бајките. Доброто се наградува, лошото се казнува. За сижето на ова драмско дело Благој Николов користи три прекрасни бајки, односно делото е работено според бајките „Девојчето со кибритчиња“,

„Црвенкапа“ и „Бајка за Гускарката“. Ваквото користење на туѓи текстови и адаптирање или пресоздавање во свое дело од поодамна е познато во европската книжевност. Значи, ништо ново. Новото е во тоа колку авторот успеал сето тоа да го помине низ сопствената драматуршка работилница. Благој Николов, несомнено, целосно успеал во овој книжевен зафат.

Во севкупната структурна поставеност, користејќи сижеа на веќе познати бајки и проектирајќи го сето тоа во петнаесет слики, Благој Николов во основата ја поставил волшебноста свесно докрај користејќи ја бајката за да изгради целосно драмско дело и да разреши многу дилеми околу драмското дејство. Тоа, пак, извонредно тече во една причинско-последична врска што овозможува развој на драмската фабула низ сите нејзини фази. Паралелно со тоа, со драмата си тече во нагорна линија, имајќи го предвид дијаграмот на привлечноста што се засилува од слика во слика. Со ваквото успешно заокружување на драмското дејство Благој Николов свесно како да одел на тоа да ги држи во напнатост и исчекување не само читателот туку подоцна, најверојатно, и гледачот и слушателот при евентуалната сценска, ТВ и радио реализација. Текстот ги нуди сите погодности за реализирање. И што е уште поважно, во сето тоа авторот водел грижа за осовременување на драмата. Со ваквата поставка уште во идејата на авторот е овозможено да блесне драмата со волшебна реалност, спуштање на судирот меѓу јунаците во една реална ситуација и со уверливост дека токму така може и да се случи. Во основата на случката пак е волшебноста. „Колку би било убаво сето ова да е вистина. Но, сепак тоа е само бајка“, забележува девојчето, односно Бисера, во дијалогот со Петар Пан. Со тоа е кажана вистината за бајковноста на драмата. Инаку не би можело докрај да биде изведено патувањето на Бисера во светот на бајките, така едноставно скриена во Девојчето од бајката на Андерсен, во Црвенкапа, па во ликот на Гускарката, Принцезата и Царевата ќерка. Велиме скриено, а тука пред очи само до насетување.

Во драмата „Бисера патува низ бајките“ од нејзиниот тажен почеток на бајковната приказна ќе продефилираат над пет-шеснаесет јунаци, главно повеќето позитивни, освен очувот на девојчето и Волкот. Од таа тажна ситуација девојчето го извлекува Петар Пан. Тој е оној мал волшебник, со определена улога вграден во драмата, кој судирите ги разрешува со својата волшебна моќ и со својата мудрост, од една, и со метафориката и симболиката на авторот, од друга страна, без да се доведе во прашање драмското фабуларно дејство, туку да го засили до исчекување што ќе се случи со Бисера, односно како токму таа, мудроста на Петар Пан, мудроста на Бабата, на Ловџијата, на Принцот, на Дедо Мраз ја извлекуваат неа од стапиците на животот – сè поставено во една градација од слика во слика, особено четиринаесеттата, кога е видливо настојувањето на Благој Николов да го дозаврши расплетот во еден среќен крај. Тоа, пак, се случува во замокот на Дедо Мраз во една весела претпразнична новогодишна настроеност. Ова го потврдува мислењето дека Благој Николов мајсторски го приземјува дејството од волшебноста во реалноста, поврзувајќи го крајот на драмата со пречекот на Нова година. Тоа зборува за вистинско водење на драмското дејство, за вистинско знаење како треба да се води и да се гради драмското дејство во делото, независно кому е наменето.

Ако откривме дека впечатливоста на оваа драма ја градат успешната адаптација на туѓи сижеа, ако е тоа реалниот судир на јунаците, избегнувањето на нивното црно-бело сликање, волшебната поставка, градбената структура во петнаесет слики, мораме да подвлечеме дека нејзината впечатливост уште повеќе е засилена со одмереноста и содржината на репликите и сиот текст на драмата, со колоритноста на триесет и петте одбрани илустрации низ кои се насетува сценографијата, па со над десетина песнички што треба да се пеат во сценската изведба и на крајот контактот со публиката, контактот со децата гледачи, читачи, слушатели, кој игра важна улога во прифаќањето или неприфаќањето на постапките на одделни јунаци, ставајќи се и доведувајќи се во подредена или во супериорна поставеност. Таквиот контакт се одржува низ сета драма, што го сметаме за посебен квалитет на Благој Николов како драмски писател и драмски режисер. На крајот Петар Пан останува сам на сцената, големата вистина: Волшебноста останува во бајките, и големата вистина во неговата порака: „Еј, дечки, што чекате, веднаш одете дома и чекајте го својот Дедо Мраз! До видување!“ Ние би рекле: Овој Дедо Мраз не доаѓа кај вас, останува во бајките. Во тоа е симболиката.

Исосема за на крај нашата констатација: Благој Николов како драмски автор за деца тивко, но сигурно зазема свое место во битолскиот книжевен круг. Негов предизвик се драмата и режијата.

Раѓован П. ЦВЕТКОВСКИ

Тивкиот театарски гласноговорник

Svонко Мишевски
(Велес, 1963 – Скопје, 2002)

П.С. „Драги Горане (Стефановски) куќата на Андреевци, чии темели ги направи пред дваесет години, не ќе може да се урне. Бистрата вода на надежта ќе го измие дивото месо. Новото срце веќе чука во храброста и достоинството на овие млади луѓе."

Вака, Svонко ја завршува својата опсервација на постановката на „Диво месо" од Г. Стефановски на сцената на Драмскиот театар од Скопје во 2000 година, односно дваесет години по нејзината праизведба. Со зборови кои зрачат оптимизам и радост на живеењето. Би можеле да му возвратиме во ист стил: Драги, Svонко, твојата театарска фигура/лик/појава ќе продолжи да опстојува во нашето време. И она по него. Нема да те заборавиме како човек кој создаваше театар, со својата љубов, посветеност и преданост...

Долета во театарскиот маѓепасан круг на страниците на „Утрински...". Се појави заедно со него. За кусо време од околу пет години успеа да си избори статус на познат и признат театарски критичар и нешто повеќе од тоа. Промислувач на театарскиот феномен. Неговиот опус од неколку стотици библиографски единици покрај рецензии на театарските премиери опфаќа и неколку десетици интервјуа со наши истакнати драмски уметници. Но, неговото љубопитство одеше и понатаму. Никогаш не пропушташе можност на омилената тема – театарот, да поразговара и со театарциите кои доаѓаа на гости кај нас. Се интересираше за она што се случува и во театарот од преку оградата на омеѓениот македонски театарски простор. За тоа остануваат да сведочат интервјуата на страниците на „Утрински..." со Крис Торч, Светозар Цветковски, Ружица Сокиќ, Петар Краљ, Александар Морфов... За тоа, исто така, сведочат и неговите патеписи и репортажи од неговиот двомесечен престој во Соединетите Американски Држави кога повторно и неговиот интерес беше фокусиран на театарот... Од оставинатa на овој неуморен и пасиониран театарски ентузијаст ги бележиме и разговорите со Дејан Дуковски, Бранко Ставрев, Јелена Лужина, Елена Моше, Сашо Огненовски, Васил Зафирчев, Јордан Витанов, Младен Крстевски, Љупчо Георгиевски, Благоја Стефановски, Svездана Ангеловска, Петар Арсовски...

Svонко Мишевски својата дружба со театарот ја започна во родниот Велес уште во своите гимназиски денови. Интересно е дека тој првичен контакт подразбираше негово интересирање и ангажирање во самото создавање и компонирање на театарската претстава. Зад сцената. Светлото, декорот, тонот, техниката во својата целина. Значи сè она што претставува логистика, но и дел на театарската естетика. Би се рекло започна од темелот. Тоа подоцна не може да нема одраз во неговите писанија. Тие ќе бидат и основани и поткрепени со познавањето на процесот на настанувањето на чинот, познавањето на сцената. Значи, актерите (и другите автори, се разбира) тој ги запозна најпрво зад сцената, потоа ја мина рампата и се најде во гледалиштето. Беше квалификуван гледач со изострен осет и усет за вредностите на креативниот чин. Сакаше и уживаше да пофали и поздрави некоја нова и надежна појава... Не се плашеше од новото, туку страсно го посакуваше. Сепак, тоа не го манифестираше од скромност. Не лажна, туку природена. Внимателноста во пристапот кај него останува речиси деловна. Таа внимателност во неговото обраќање до своите консументи (читателите, но се разбира и театарските творци) понатаму прераснуваше во деликатност и одмерување како да се соопштат нештата. Не беше никогаш циничен и навредлив. Исказот му беше сто пати филтриран од наслојките на малограѓанската прав. Она, што сепак го прави посебен, секако е фактот дека и покрај сета своја добронамерност и приватна повлеченост и интровертност, имаше што да формира и држеше до свој став за нештата. Може само да се замисли колку болежливо ги преживуваше реакциите што следуваа кога мораше нешто да оспори, да го подигне гласот, да предупреди, да замери... Луњата се случуваше во него, а на страниците на „Утрински..." осамнуваа кристално јасни ставови, оцени и мислења по цена на сè. По цена на себеси. Ете, тоа е она што му дава легитимитет на искрен и предан театарски вљубеник кому драги му беа сите оние кои живеат од и за театарот, но сепак, подрага му беше вистината. И не дека притоа не беа можни и определени превиди... Не. Тие се секогаш можни. Па и во неговиот случај. Исклучоците се тука за да го потврдат правилото на исконската желба за личен придонес во човековото духотворие и благородие. Во силно корумпираниот свет и околина тоа не е ни така едноставна работа. Svонко го надмина тоа. Одеднаш во него постоеја две личности: крајно внимателен и тивок мислител и бескомпромисен гласноговрник со изразита дарба за метафорични, луцидни искази... Така, во една пригода истакнува дека, на пример, „Дракула" го „гризна" Скопје, дека „илузија е и самиот човеков живот"...

Во неговите написи на страниците на „Утрински" може да се забележи и неговата ангажираност за промена на состојбите во нашата култура и театар. Ова е евидентно преку неговото залагање за нова театарска зграда во Велес, каде што извонредно ги познаваше приликите, односно неприликите во кои со донкихотовски напори се прави театар! Истата активна ролја ја има и во заедничкиот проект со Телевизијата „А1" низ дебатите за актуелните случувања во нашата култура. И како сè тоа да не беше доста, доволно... Неуморниот Svонко по бурните постпремиерски часови, по неколку часовните новинарски дежурства, по здодевните обврски во фирмата за хемиски производи, тој наоѓаше време и за осамување во кое кое се раѓаа неговите песни. Допрва ни останува да откриеме што сакал да каже: сликата за него без тој емоционален излив и разговор со самиот себе нема да биде комплетна. Да се надеваме дека тие песни ќе ја видат светлината на денот за да сведочат за еден прерано згаснат живот во зенитот на творештвото. Градежник по образование, театарски вљубеник и пасиониран следувач на случувањата во оваа сфера, се огласуваше како при нова премиера, така и при појава на нова книга, гостување во или надвор од нашата земја и го задолжи театарот во Македонија оставајќи го осиромашен за еден искрен суд и оценка, мисла, резон... Останува на неговите колеги она што не стигна сам да го стори, веројатно од спомнатата скромност – на моето прашање дали размислува своите рецензии да ги објави собрани и систематизирани во книга, подготвено одговараше: „Рано е за тоа..." (?!)

Тодор КУЗМАНОВ

Иван Ивановски

Присуството на македонските театри и поединци во црногорското театарско милје

Присуството на македонскиот театар и драматургија и на македонските театарски творци воопшто во црногорскиот театарски простор најмногу е врзано со дејноста и иницијативите на националната театарска куќа во најмалата република во поранешна Југославија – Црногорското народно позориште од Титоград (денес: Подгорица).

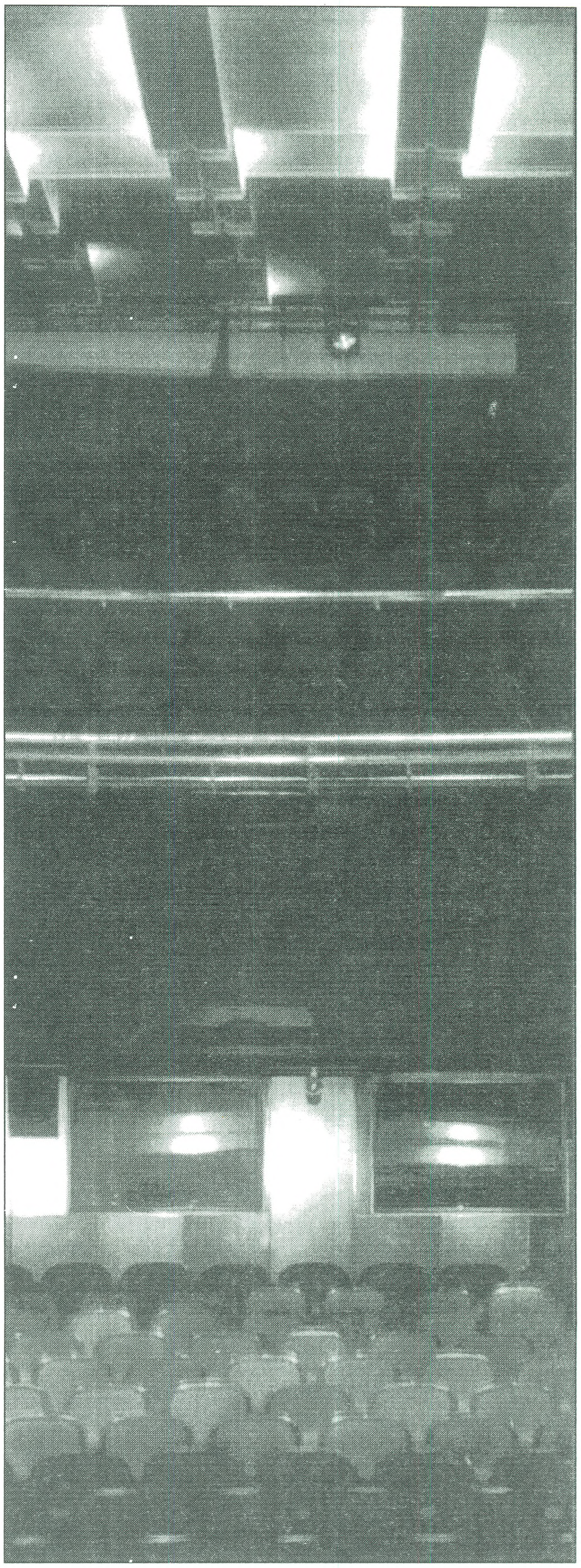
Само пет години по основањето на професионалниот театар во Титоград, т.е. во 1958 година, во репертоарот на овој млад колектив беше вклучено познатото драмско дело од еминентниот македонски писател Коле Чашуле – ВЕЈКА НА ВЕТРОТ, кое во тоа време се играше и надвор од Македонија – во Србија, Словенија итн. Спомнатата психолошка драма ја режираше тогашниот почетник, но подоцна еден од водечките црногорски режисери – Никола Вавиќ (ова беше негово деби на титоградската професионална драмска сцена). Тој ги имаше вклучено во проектот најпознатите актери во тоа време во Црна Гора: Милош Јекниќ (Велко), Нада Калембер (Магда, жена на Велко), Петар Перишиќ (Цими, син на Велко) и др. Одгласите за премиерата на „Вејка на ветрот“, дадена на 18 октомври 1958 г. беа главно позитивни, а најафирмативно беше пишувањето на Сретен Перовиќ, сметајќи ја изведбата за една од двете најдобри претстави во сезоната и изнесувајќи мислење дека таа „доаѓа како лирско освежување“... („Дарови сцене“, студии и критики, книга I, изд. на Лексикографскиот завод на Црна Гора, 1986 г.) Меѓутоа, ни другите проследувачи на премиерната изведба на „Вејка на ветрот“ на сцената на Црногорско народно позориште (Миле Стојовиќ во дневниот весник „Побједа“, Светозар Пилетиќ во неделникот „Просветни рад“), не штедеа комплименти за успехот на оваа претстава, означувајќи го Чашулевиот драмски текст како „социјална драма во лирска форма“.

БУМЕРАНГ или Ромео и Јулија на наш начин, музичка комедија во два дела од Томе Арсовски, е втор по ред македонски драмски текст што има добиено своја сценска верификација во Црногорско народно позориште во Титоград. Премиерата беше реализирана на 17. 5 1977 година, т.е. цели две децении по поставувањето на „Вејка на ветрот“. Истиот режисер (Никола Вавиќ) кој ја режираше Чашулевата пиеса се најде на режисерскиот пулт при сценското оживување на првата современа македонска музичка комедија, ангажирајќи ги: композиторот Бора Таминџиќ, потоа Велибор Радоњиќ, Билјана Драговиќ и Јелена Хаек, автори на сценографијата, костимографијата и кореографијата. Во реализацијата на овој проект шанса добија главно помладите актерски сили: Гроздана Ланголд и Драган Гариќ, протагонисти на насловните ролји. Во проектот беа вклучени уште и оркестарот и хорот на Црногорско народно позориште, како и Балетската група при Музичкото училиште „Васа Павиќ“ во Титоград. Како и „Вејка на ветрот“, така и „Бумеранг“ го привлече вниманието на театарската критика. Заедничка поента во оценките на речиси сите хроничари беше дека „*Бумерангѓ* претставува една пријатна хуморна вечер“, дека спомнатиот текст на Арсовски може да се прифати како „комедија на шармот и младоста“. Овие размисли посебно беа потенцирани во критичарските видувања на Милан Лебовиќ („Побједа“ од 26.1.1978 г. и „Сретен Перовиќ“ („Дарови сцене“, прва книга).

Што се однесува до гостувањата во Црна Гора на македонски режисери, актери, сценографи, костимографи, автори на музика и др., тие се сведени речиси на минимум, впрочем како и македонската драматургија. Во аналите на Црногорско народно позориште ќе остане забележано дека истакнатиот режисер на Драмата на МНТ, Бранко Ставрев, е единствениот досега творец од доменот на режијата од македонскиот театарски простор кој гостувал, и тоа се четири свои постановки. Титоградската публика првото познанство со еден македонски режисер го имаше на 24.04.1982 год., кога Бранко Ставрев на сцената на Црногорско народно позориште дебитираше со театарската фреска „Лет во место“ од Горан Стефановски, што беше и прво запознавање на публиката од главниот град на Црна Гора со дострелите на еден од најпознатите и најпро-

дуктивни македонски сценографи – Владимир Георгиевски. Со оваа, главно успешна претстава, што се играше во одличен превод на Сретен Перовиќ, драмскиот ансамбл од Титоград учествуваше на 22, издание на МОТ („Млад отворен театар“, манифестација од интернационален карактер). Следниве театарски критичари пишуваа за премиерата на „Лет во место“ – Младен Брковиќ („Младост“, Белград од 14.04.1982 г.), Светозар Пилетиќ („Титоградска трибина“ од 5.5.1982 г.), Борис Дубак („Омладински покрет“ од 13.05.1982 г.), Сретен Перовиќ („Савремена драма и позориште у Црној Гори“, изд. на Стериино позорје, 1987 г.). Тие имаа особено убави зборови за актерската компонента, посебно за толкувачите на двете стожерни ролји – Михајло (Живко Вукоевиќ) и Ефто (Бранислав Вуковиќ), но исто така и за дострелите на гостите од Македонија – режисерот Бранко Ставрев и сценографот Владимир Георгиевски...

Четири години подоцна, т.е. во 1986 г., на титоградската сцена како гостин Ставрев постави уште едно драмско дело од Горан Стефановски. Овојпат тоа беа неговите „Тетовирани души“, реализирани без други гости од Македонија (сценографијата и костимографијата му беа доверени на еминентниот сценограф и костимограф на Црногорско народно позориште во Титоград Велибор Радоњиќ). Клучните ролји во овој проект, премиерно прикажан на 24.5.1986 г., како што се Војдан, Цибра, Стрезо, Алтана, Коњо, Ружа и Клодија се најдоа во рацете на оние што претставуваат „крем“ на Црногорско народно позориште од различни генерации и со различен сценски сензибилитет и темперамент. Така, спомнатите улоги во Момир Газивода, Драган Благоевиќ, Бранислав Вуковиќ, Драгица Томас, Чедо Вукановиќ, Јадранка Милиќ и Гроздана Ленголд најдоа вистински вдахновени толкувачи. Оваа постановка на Ставрев, барем судејќи според реакциите на тековната црногорска театарска критика, како да остави нешто поблед впечаток од оној на „Лет во место“. Фактот дека за „Тетовирани души“ критики се појавија единствено во централниот



дневен весник – „Побједа“, потпишани од Сретен Перовиќ и Булаиќ, говори дека овој проект помина многу помалку забележано од „Лет во место“.

Случајот сакаше во една иста година (1988), односно само две години по гостувањето со „Тетовирани души“, Бранко Ставрев да се претстави и со две други постановки, што е невообичаена практика гостувањата на режисери од други центри да се врзуваат за таков краток временски период. Најпрвин, на 12 април 1988 година, беше прикажана премиерата на неговата постановка на комедијата „Клаустрофобична комедија“ од Душан Ковачевиќ, а неколку месеци подоцна, т.е. на крајот на годината, го реализира колосалниот комедиографски текст на Гоголь – „Ревизор“. Карактеристично за овие две последни режии на Ставрев на титоградската сцена беше истражувачкиот дух, односно истакнувањето на режијата во прв план за сметка на актерската игра. На ова ќе укаже и критиката, која забележува дека во текстот на Ковачевиќ – „режисерот се јавува во главна ролја“ (Брковиќ – „Титоградска трибина“, 29 април 1988 г., Слободан Милатовиќ – „Вечерње новине“ од Сараево, 15.08.1988 г.). Наметнувањето на режијата со иновантни решенија и сл. дојде до уште поголем израз во „Ревизор“ (премиера: 29.12.1988 г.), што претставуваше комплетен авторов проект на гостинот од Македонија, кој освен режијата ги потпиша уште и сценографијата и костимографијата. Една од поинтересните и понеочекувани режисерски досетки беше атрактивната ролја на Хлестаков да му ја довери не на актер, туку на артистка! Тоа беше Варја Ѓукиќ – една од најсветлите точки во претставата, што беше доволно таа да се најде во репертоарот на Фестивалот на југословенскиот алтернативен театар во Титоград. Инаку, ваквиот режисерски пристап на Ставрев во „Ревизор“ наиде на различен прием кај тековната критика. За некои (Брковиќ во „Титоградска трибина“ од 13.1.1989 г.) „*Ревизор* беше претстава само за да се случи“. За други, пак, осовременувањето на генијалното Гоголево дело беше корисно, делотворно. А вистината, се чини, беше некаде во средината...

Ако режисерот Бранко Ставрев го имаше задоволството четирипати да гостува во Црногорско народно позориште како единствен режисер од Македонија што поставувал на националната театарска сцена во главниот град на Црна Гора, тоа задоволство не му беше скратено и на еден еминентен македонски актер – Мето Јовановски, кој кон крајот на мај 2001 г. беше ангажиран во премиерната изведба од антологиско значење –„Малограѓани“ од Максим Горки, во маестрална режија на Паоло Маѓели. Во друштво со некои други реномирани гости од поранешна Југославија – од Белград, Загреб, Марибор, како и со најрепрезентативниот состав на Црногорско народно позориште во Подгорица, Јовановски во вистинската смисла на зборот брилјираше, доминирајќи во својата моќна актерска интерпретација во една од централните ролји – Бесемјонов. Тоа беше прво негово гостување во Црногорско народно позориште и истовремено прво претставување на сцената на спомнатиот угледен театарски колектив на еден македонски уметник од доменот на глумата. Високото ниво на македонската актерска уметност доби вистински репрезент во Мето Јовановски во Подгорица, но и во низа други центри во светот (со „Малограѓани“, Црногорско народно позориште гостуваше на неколку познати интернационални театарски фестивали дури и преку Океанот, а на еден од нив во Хрватска, т.е. во Риека со натпреварувачки карактер, Мето Јовановски беше удостоен со награда)...

Кога веќе станува збор за Црногорско народно позориште, да истакнеме дека тоа беше домаќин на два театарски фестивали – едниот од ревијален карактер и од општојугословенско значење, а другиот од интернационална природа... Станува избор за *Југословенските театарски средби*, кои доживеаја само три изданија – се одржаа во 1979, 1980 и 1981 г., по што засекогаш беа избришани од мапата на театарските фестивали во Црна Гора, и фестивалот Европски театарски движења, кој, како што брзо и неочекувано се појави, уште побрзо престана да се одржува (постоеше само една година). На спомнативе театарски манифестации присуството на македонскиот театар беше континуирано, продуктивно, делотворно.

На Првите југословенски театарски средби – ’79 македонскиот театарски миг го претставуваше Драмата на Македонскиот народен театар од Скопје, која учествуваше со три свои најрепрезентативни претстави во таа сезона – „Кенгурски скок“ од Живко Чинго на режисерот Бранко Ставрев, проект претходно прикажан на Стериино позорје во Нови Сад, „Обесеник“ од Борислав Пекиќ во режија на Владимир Милчин и „Чорбаџи Теодос“ од Васил Иљоски, во ново режисерско толкување на Ацо Алексов. Со оглед на карактерот на овие југословенски театарски средби, претставите не се прикажуваа во еден ист град, туку тие практично го „покриваа“ речиси целиот театарски простор на Црна Гора (значи една од целите на овој фестивал беше дисперзијата на програмските содржини, претставување на театрите и таму каде што постојат најминимални услови за прикажување сценски проекти). Членовите на драмскиот ансамбл на МНТ својот „поход“ го започнаа со настапот во Иванград (денес Беране), за да продолжат во Титоград и за да се најдат уште и во Херцег-Нови, Тиват, Будва, Цетиње и на крајот одново во Титоград на завршната вечер

на сите ансамбли-учесници на Фестивалот. Оваа нивна турнеја траеше една седмица (од 23 до 30 јуни), што бараше големи напори од изведувачите. Дека успехот на Драмата на МНТ на спомнатите средби беше комплетен говори и еуфоричното пишување во печатените и електронските медиуми на Црна Гора, кои настапите на македонските театарски творци ги оценуваа како „празници на театарот“, како „победа на македонскиот јазик“, како изведувачки состав кој се стреми кон модерните европски струења, но кој истовремено не ги напушта светлите традиции.

Следната – 1988 г. преставник од Македонија на Југословенските театарски средби во Титоград беше скопскиот Драмски театар, кој во истиот термин – од 23 до 29 јуни и главно во истите градови во кои претходно гостуваше Драмата на МНТ, се легитимираше со една од своите најгледани претстави – „Солунски патрдии“ од Миле Поповски (режија: Коле Ангеловски). Како сцена отворена за сите жанрови и вкусови, оваа широкоприфатена театарска манифестација во скопската изведба доби остварување кое одлично се вклопи во програмата и уште поубаво комуницираше во сите 10 црногорски градови, чии жители и театарски проследувачи покажаа максимално интересирање и љубопитство за овој проект...

Со една од своите најдобри сценски реализации – „Свечена вечера во погребното претпријатие“ од современиот хрватски писател Иво Брешан, во режија на Владимир Милчин, Народниот театар од Битола учествуваше на третите и последни Југословенски театарски игри во 1981 г. Успехот на ансамблот на театарот од градот под Пелистер не изостана. Дури, може да се каже дека битолската претстава беше една од највпечатливите, најдобрите, најкомплексните на Фестивалот таа година.

Уште пократок век на живеење имаше Фестивалот посветен на европските театарски движења, во кој беа опфатени камерни состави и поединци од повеќе земји во светот кои го негуваат кореографскиот израз како идентификација на модерните текови во театарот. Уште повеќе ако се знае дека суштинско одредување на современиот театар е акцијата, прифатена како мултикултурно и мултимедијално средство. Во конкуренција со танцувачки театри и поединци од Германија, Италија, Југославија, Словенија и Русија, се најде и проектот на Дирекцијата за култура и уметност од Скопје – „Три сестри“, работен според истоименото драмско дело на Чехов, во кореографија на Јагода Сланева, која беше автор на сценариото и на изборот на музиката. Таа соработуваше со Валентин Светозарев, Елена Дончева и Маја Мицевска, кои беа ангажирани во сценографско-костимографското и во драматуршкото обликување на материјалот. За разлика од изведбата на „Скопско културно лето“, на кое го имаше своето премиерно издание, ова остварување на Фестивалот во Подгорица речиси и да не беше забележано, спаѓајќи во редот на една од поконвенционалните реализации на Подгоричкиот фестивал.

Сликата за претставувањето на македонскиот театар во црногорскиот театарски простор не би била целосно заокружена доколку во овој повеќе или помалу сумарен преглед не се регистрираат учествата на македонските драмски ансамбли и поединци (актери, режисери, костимографи, сценографи и др.) на разни театарски фестивали концентрирани главно или речиси исклучиво во текот на летните месеци. Тоа се:

МЕЃУНАРОДНИОТ ФЕСТИВАЛ *ТЕАТАР-ГРАД* во Будва, на кој најчести гости биле: Театарот на Ромите „Пралипе“ од Скопје и Драмскиот театар, односно режисерот Рахим Бурхан, кои се имаат претставено дури и со фестивалски проекти, реализирани амбиентално, во близината на стариот дел на градот, односно на морето...

БАРСКИ ЛЕТОПИС. Во еден од проектите на овој Фестивал, т.е. во проектот „Хасанагиница“ од Љубомир Симовиќ, беше ангажиран еден од водечките актери на скопскиот Драмски театар – Ненад Стојановски, чија креација беше оценета како еден од највисоките дострели во изведбата, така што и денес, неколку години по прераната смрт, за неговата извонредна актерска игра, за неговата комуникативност, срдечност и непосредно однесување се говори со најголем пиетет.

ФЕСТИВАЛОТ НА ЈУГОСЛОВЕНСКИОТ АЛТЕРНАТИВЕН ТЕАТАР во Титоград, на кој најголем успех од македонските театри постигна Народниот театар од Битола, чија претстава на пиесата „Црна дупка“ од Горан Стефановски (режија: Бранко Брезовац), во една мошне силна конкуренција, беше прогласена за најдобра на Фестивалот, односно театарот од градот под Пелистер ја доби единствената награда на овој Фестивал и стана прв нејзин носител...

ТРАДИЦИОНАЛНИОТ ФЕСТИВАЛ НА ДЕТСКИ ТЕАТРИ во еден од најубавите градови во Црна Гора – Котор, на кој најчест, и досега единствен гостин од Македонија, беше Театарот за деца и младинци од Скопје.

Новоконституираниот **ФЕСТИВАЛ НА МАЛИ КАМЕРНИ ТЕАТАРСКИ ФОРМИ**, односно на актерот во Никшиќ, пандан на оној во Струмица – ФКТ „Ристо Шишков“, на кој учествуваше Драмата на Македонскиот народен театар со претставата „Театар – љубов моја“ од Валери Петров. На овој најмлад театарски фестивал во Црна Гора, една од двете протагонистки во скопската изведба – Славица Јованоска се врати со награда за најдобро актерско остварување...

Славомир Маринковиќ

Оперски театар: кралски и државен, Большой и Piccolo

Од појавата на првата оперска творба во историјата (1594/5) наскоро ќе се одбележат четири века и 10 години. Првиот оперски композитор – италијански и светски – **Јакопо Пери** (1561-1633) доживеал да биде изведена неговата 'првенка' под наслов „Дафне". Оперски театри тогаш немало, па праизведбата е одржана во еден салон на палатата „Корси" во Фиренца. Приказната за првата светска оперска премиера тече вака:

Пери членувал во **Камерата фјорентина** – друштво на поети, писатели, музичари, пејачи, филозофи, научници и љубители на уметностите кои биле преокупирани со идејата за обновување на античката трагедија, но на музички начин, со 'пеено зборување'. На средбите на Камерата во домот на грофот-хуманист **Џовани Барди** (1534–1612), во 80-тите години на 16 век, идејата се преточувала во физиономирање на 'музички театар' и конкретно почнала да се финализира во палатата на **Јакопо Корси** (о. 1560–1604), откако Барди се преселил во Рим. Поетот **Отавио Ринучини** (1562–1621), инспириран од „Метаморфози" на Публиј Овидиј, го напишал **првото либрето** што, пак, му било доволно на Пери да ја напише музиката во форма на драмска приказна (favola drammatica) со пролог и шест сцени, под наслов „Дафне". Уште во почетокот на работата на Камератата, директно ангажираните во создавањето на првата оперска претстава – 'упатени' и поддржани од музичкиот теоретичар **Винченцо Галилеј** (о. 1520–1591), татко на прочуениот научник Галилео – биле подготвени за настап во 1597 година. Како организатор на концерти, балови и друг вид уметнички средби, Корси ги презел задачите на 'режисер' и 'сценограф' и настапил како чембалист; композиторите Пери и **Џулио Качини** (1550–1618) се појавиле на 'сцената' како пејачи. Праизведбата се случила во јануари 1597 година.

Следните десетина опери – чии автори се Пери, Орацио Веки, Адријано Банкјери, Качини, Клаудио Монтеверди и Хајнрих Шиц – биле изведени во палати, дворци, замоци, салони и вили околу и во Фиренца, Венеција, Мантова и Торгау. Примерот на **Клаудио Монтеверди** (1567–1643) со изведбата на неговата „Аријана" во салонот на 'драмскиот' Дворски театар (Teatro di Corte во Мантова на 26.5.1608 година се покажал како патоказ кон неизбежното – **градењето оперски театри**.

Само 40 години по праизведбата на „Дафне" бил изграден првиот оперски театар на светот: во 1637 година **Венеција** свечено го отвора **Театарот „Сан Касјано"/Teatro di San Cassiano.** Овде зборуваме за **прв јавен оперски театар** во кој се влегувало со платен билет. На неговата сцена успешно била праизведена операта „Свадбата на Пелеј и Тетида"/Le nozze di Peleo e Teti од Франческо Кавали на 24.1.1639 година.

Новиот вид театарски објекти требало да задоволи определени услови, првенствено во поглед на акустиката, а секако и во поглед на општиот надворешен изглед и на внатрешната опременост. Зашто, секоја оперска претстава била, а можеби и сега е, мала свеченост. Ако не поради друго, тогаш поради големиот број уметници-учесници, така што денес за повеќето оперски претстави се бара минимум од над сто изведувачи, а не се ретки и оние за кои се потребни 200, па и многу над тој број. „Аида", на пример, во оперски театри што **нормално функционираат** се задоволува со проседи 70 до 100 оркестранти, 80 до 100 хористи, 30 до 50 балерини и балетани, 20–30 'робови', толку или повеќе 'војници' плус задолжителните осум солисти. Тоа заедно подразбира просек од 275 уметници, при што нормалниот минимум е 228, а убавиот 'максимум' 318 уметници на сцената и во оркестарската школка.

Набргу по „Сан Касјано", една до неколку децении подоцна, Париз, Фиренца, Ферара, Виена, Рим, Џенова и Лондон добиваат оперски театри – сите овие и уште неколку други пред крајот на 17 век. Напоредно со почетниот развој на операта и нејзината потреба за наменски објекти, својата дејност во градење оперски театри, сцени и сценска опрема ја почнува италијанското семејство **Гали-Бибиена** чии архитекти, градители, сценографи, сликари и декора-

тери – Џовани Марија (1619–1665), Фердинандо (1657–1743), Франческо (1659–1739), Алесандро (1687–пред 1769), Џузепе (1696-1756), Антонио (1700-1744) и Карло (1726-1787) – проектирале, граделе и создавале низ Италија, во Барселона, Виена, Прага, Санкт Петербург, Лондон, Бајројт, Берлин... Нивните принципи и основни поставки важеле до крајот на 19 век.

Практиката покажува дека оперски театри постојано се граделе и се градат, се реконструираат и се обновуваат. Ни нашево време не е исклучок, зашто и во овој миг некаде во светот се гради нов оперски театар (на пример, во Хелсинки) или се реновира стар (на пример, во Венеција). И токму поради свечената природа на оперските претстави, поради нивната обединувачка улога на музички, драмски, вокални, ликовни, танцувачки и други елементи, се граделе големи објекти, импозантни и раскошни, со големи и добро опремени сцени, со богато украсени и накитени ентериери. На таквите објекти им биле потребни и соодветни називи. Затоа, оперските театри најчесто се **кралски** и/или **дворски** (фр. и анг. royal; ит. regio; гер. königliche; хол. koninklijke; гер. hof; анг. king's и queen's), **големи** (гер. grosse; швед. stora; фр. и анг. grand; ит. grande и massimo; рус. болйшоé; пол. wielki) и **државни**, а и оние **градски**, **општински** и **мали** не се подолу од првонаведените.

Прегледот на оперски театри низ светот, што следува, го презентира нивниот континуитет, открива дека развојот на оперското творештво и натаму е во тек, покажува некои од најзначајните центри во оваа област:

АМСТЕРДАМ. Холандската национална опера дава претстави во Музичкиот театар, изграден во 1946 година, со капацитет од 1.600 седишта. Тука е праизведена и операта „Сатирикон" (1973) во Мадерна.

АНТВЕРПЕН. Кралската фламанска опера има свој објект од 1893 година со салон за 1.050 посетители. Сите претстави на оваа сцена се пеат на фламански јазик.

БАЈРОЈТ. Градот на **Вагнеровиот фестивал** располага со театар (Festspielhaus) од 1876 година, во чие дизајнирање учествувал и самиот Вагнер. Салонот, со 1.800 седишта, првпат бил исполнет за праизведбата на „Зигфрид" (16.8.) и повторно следниот ден за „Самракот на боговите". Објектот потоа бил затворен за да се доопреми, а новото свечено отворање се случило на 26.7.1882 за праизведбата на „Парсифал".

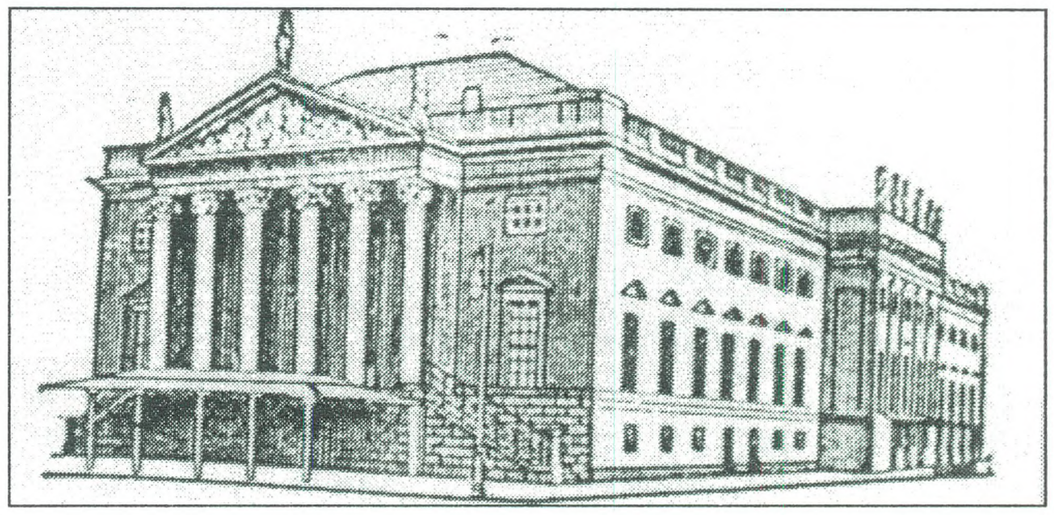
БАКУ. Оперско-балетскиот театар на Азербејџан е изграден во 1911 и реновиран во 1938 година; има капацитет од 1.280 седишта.

БАРИ. Седиште на можеби најголемиот оперски театар на светот. **„Петрусели"**, наречен така според браќата-градители, има капацитет од 4.000 седишта. Отворен е пред рамно 100 години.

БАРСЕЛОНА. Овој шпански и каталонски велеград го има својот **Гран театре дел лисеу** од 1847 година. Уништен од пожар во 1861, веднаш во 1862 година бил обновен и денес има салон со 3.000 места.

БЕРГАМО. Првиот оперски театар „Рикарди" (од 1791 година) изгорел во 1797, но бил обновен во 1799 година. Со реконструкцијата во 1897 година бројот на седиштата се фиксира на две илјади. Денешниот театар го носи името на композиторот Гаетано Доницети.

БЕРЛИН. Градската опера (Städtische Oper = Штетише Опер) е отворена во 1912 година со капацитет од 1.900 седишта. Уништена во текот на Втората светска војна, повторно е изградена во 1961 година на Германска опера (Deutasche Oper = Дојче Опер). Тука, меѓу другите, се праизведени „Воцек" (1925) од Берг и „Одисеј" (1968) од Далапикола.



Берлин: Германската опера од 1912 година

Главниот германски град е прочуен и по својата **Комична опера** (Komische Oper = Комише Опер), првобитно позната под името „Метропол". Објектот од 1947 година има салон со над 1.100 места.

БОЛОЊА. Општинскиот театар (Teatro Comunale = Театро Комунале) е дело на Антонио Гали-Бибиена, изграден според негов проект во 1763 година. Капацитетот му изнесува 1.500 седишта.

БОРДО. Отворен во 1780 година, објектот денес е познат како Голем општински театар (Grand théâtre municipal = Гран театар минисипал); прима 1.100 посетители.

БРАТИСЛАВА. Словачката национална опера има свој објект од 1919 година; со само 611 седишта, овој салон е еден од помалите во светот.

БРИСЕЛ. На местото на некогашната работилница за пари, во 1856 година бил изграден театар со капацитет од 1.140 седишта и соодветно наречен – **Театр Роајал де ла моне** (Théâtre Royal de La Monnaie (фр. monnaie = монета, метална пара). Меѓу другите, тука се праизведени „Ородијада" (1881) од Масне, „Несреќата на Орфеј" (1926) од Мило, „Антигона" (1927) од Хонегер и „Коцкар" (1929) од Прокофјев. Првиот оперски театар во белгиската престолнина бил изграден во 1700 година.

БРНО. Јаначековата опера (капацитет: 1.300 места) е отворена во 1965 година; во претходната зграда на Операта се праизведени „Јенуфа“ (1904), „Каќа Кабанова“ (1921) и „Афера Макропулос“ (1926) – сите од Леош Јаначек.

БУДИМПЕШТА. Унгарската национална опера има на располагање две сцени во главниот град: **Операхаз** (Operaház = Оперска куќа) со салон за 1.260 посетители и театарот **„Еркел“** со 2.450 седишта.

БУЕНОС АИРЕС. Театарот **„Колон“** бил свечено отворен во 1908 година. Салонот прима близу 2.500 посетители.

БУКУРЕШТ. Сегашната оперска зграда постои од 1953 година и има салон за 1.000 посетители. Претходниот објект бил разнишан во земјотресот од 1940 и уништен во бомбардирањето во 1944 година.

ВАРШАВА. Полската национална опера настапува во **Големиот театар** (Teatr Wielki = Театар вјелки), што спаѓа меѓу најголемите на светот: отворен во 1833, бомбардиран во 1944 и реновиран во 1965 година. Меѓу праизведбите се истакнува онаа на „Крал Роџер“ (1926) од Шимановски.

ВЕНЕЦИЈА. По веќе спомнатиот „Сан Касјано“, овој град-убавец го добива и театарот „Сан Бенедето“, но во 1773 и 1790 година горел во пожари. Нова оперска зграда се отвора во 1792; исто така е уништена од оган – во 1836 година. Следната година се обновува според истиот проект на Антонио Селва и се реконструира во 1854 и 1938. Театарот, сега познат како „Ла Фениче“ (ит. fenice = феникс), важи за најубава оперска зграда на светот. Но, **огнот е судбински**: на 29 јануари 1996 година (кога ансамблот бил на гостување во Варшава) „Ла Фениче“ гори уште еднаш. Сега е во завршна фаза новото обновување (**да се оправда името**) и – театарот пак ќе биде отворен.

Многубројни се праизведбите во „Ла Фениче“. Меѓу нив се: „Танкреди“ (1813) и „Семирамида“ (1823) од Росини, „Капулети и Монтеки“ (1830) од Белини, „Атила“ (1846), „Риголето“ (1851) и „Травијата“ (1853) од Верди, „Кралот Хасан“ (1939) од Гедини, „Животот на развратникот“ (1951) од Стравински и „Огнениот ангел“ (1955) од Прокофјев.

ВИЕНА. Отворен во 1801 (капацитет: 1.230 места), **Театер ан дер Вин** (Theater an der Wien) е сосем реконструиран во 1962 година. На неговата сцена е праизведена единствената опера на Лудвиг ван Бетовен „Фиделио“ (1805).

Зградата на **Државната опера** (Staatsoper = Штатсопер) се користи од 1869 и до 1918 година била позната како Дворска опера (Hofoper); обновена во 1955 година, таа сега располага со салон од над две илјади места. На оваа сцена се праизведени, меѓу другите, „Вертер“ (1892) од Масне и „Жена без сенка“ (1919) од Рихард Штраус.

Главниот австриски град од 1898 година располага и со **Народна опера** (Volksoper = Фолксопер), чиј капацитет е близу 1.500 посетители.

ГЕТЕБОРГ. Наспроти називот Голем театар (Stora teater = Стура театер), Гетеборшката опера дава претстави пред салон со 615 седишта. Објектот постои од 1859 година.

ЖЕНЕВА. Големиот театар располага со близу 1.500 седишта, а е изграден во 1962 година. Првиот оперски објект тука бил изграден во 1879 година.

ИНСБРУК. Од 1967 година оперски претстави се одржуваат во **Тиролскиот земски театар** (Tirolese Landestheater = Тиролезе Ландестеатер) со салон од 793 седишта. Градот бил меѓу првите – уште во 1653 година – со оперски театар, што денес не постои.

КОПЕНХАГЕН. Кралската данска опера во престолнината има две сцени: Кралскиот театар (1.100 седишта) од 1874 и Новата сцена (1.090 седишта) од 1931 година.

ЛИЕЖ. Операта на Валонија (Opéra de Wallonie = Опера де Валони) дава претстави во театар изграден во 1820 година. Капацитетот на салонот е над 1.200 седишта.

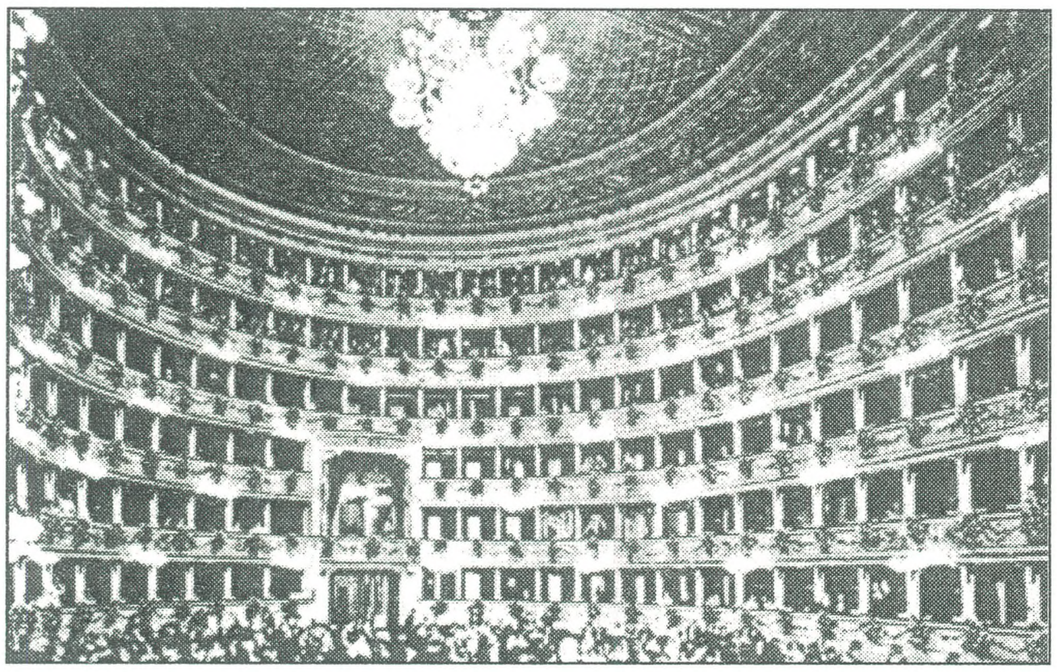
ЛИСАБОН. Првите оперски изведби се одржале во 1793 година. Сегашниот театар е проектиран и наречен според неаполскиот „Сан Карло“; има салон од 1.150 седишта.

ЛОНДОН. Капацитетот на Кралската оперска куќа **Ковент Гарден** (од 1858 година) изнесува 2.250 места. Првиот објект на ансамблот бил изграден во 1732 година, но изгорел во 1808. Вториот објект (1809), исто така, бил уништен во пожар во 1856 година. На сцените на Ковент Гарден, меѓу другите, се праизведени „Арминиј“ (1737) од Хендл, „Артаксеркс“ (1762) од Арн, „Оберон“ (1826) од Вебер и „Били Бад“ (1951) од Бритн.

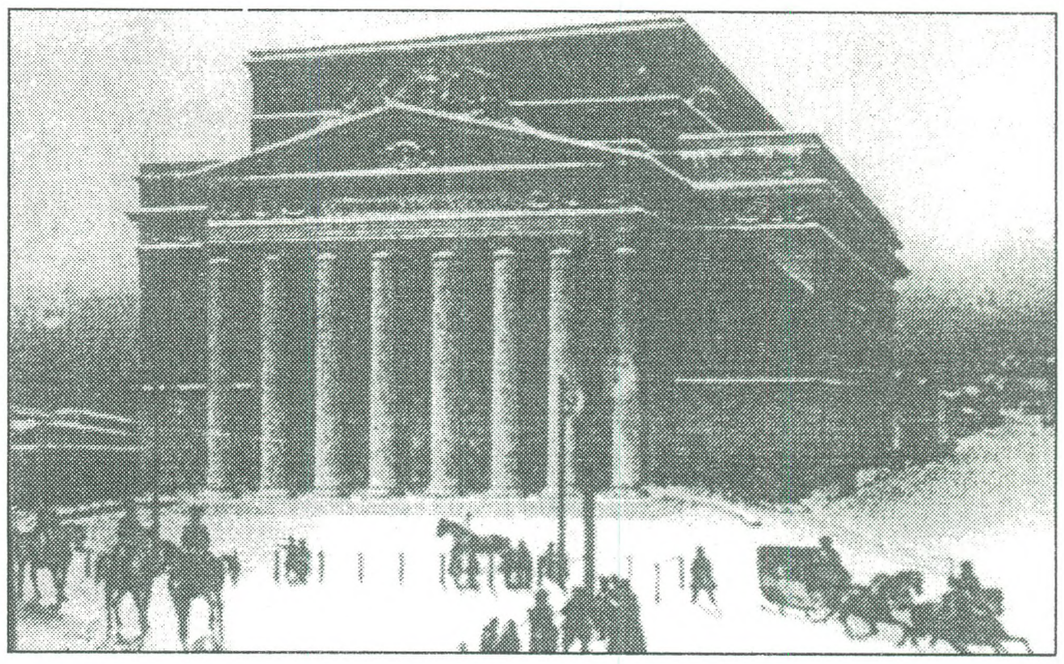
МАДРИД. Оперскиот ансамбл ја користи сцената што првобитно (1856) била наменета за изведба на сарсуели (Teatro de La zarzuela = Театро де ла сарсуела). Има капацитет од 1.200 седишта.

МИЛАНО. Театро ала Скала (Teatro alla Scala) или **Ла Скала** или **миланска Скала** е опера со најзвучно име на светот. На ансамблот му соодветствува и зградата. Архитектот Џузепе Пјермарини проектирал импресивен објект со раскошен ентериер, свечено отворен во 1778 година и оттогаш силно влијаел врз градењето оперски театри низ светот. Прочуениот салон има форма на потковица и дури шест (6) балкони, на кои му парираат само шесте балкони на московски Бољшој. Делумно оштетена во 1943, Ла Скала е обновена во 1946 година; располага со 2.289 места, при што сцената не се гледа (!) од 154 седишта.

Огромен е бројот на праизведбите во Ла Скала. Некои од нив:



Милано: Ла Скала со своите шест балони

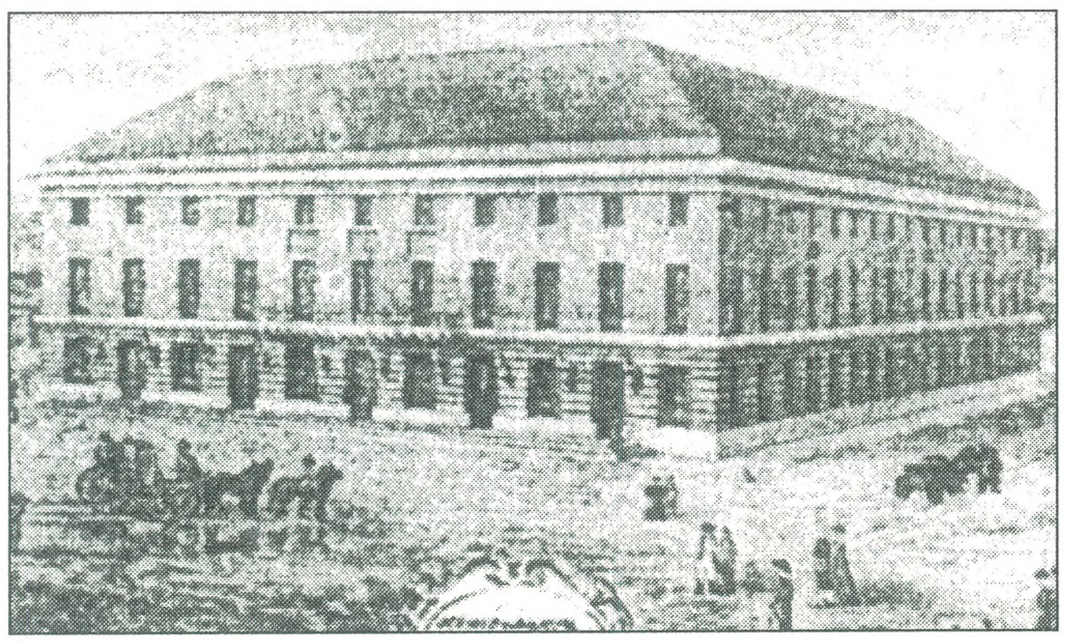


Москва: „Бањшој Петровски" (1825)

„Крадачката стрчка" (1817) од Росини, „Норма" (1831) од Белини, „Набуко" (1842), „Ломбардијци во Првата крстоносна војна" (1843) и „Јованка Орлеанка" (1845) од Верди, „Мефисто" (1868) од Боито, „Џоконда" (1880) од Понкиели, „Отело" (1887) и „Фалстаф" (1893) од Верди, „Андреа Шение" (1896) од Џордано, „Мадама Батерфлај" (1904) и „Турандот" (1926) од Пучини, „Триумфот на Афродита" (1953) од Орф, „Давид" (1954) од Мило и „Доктор Фаустус" (1989) од Манцони.

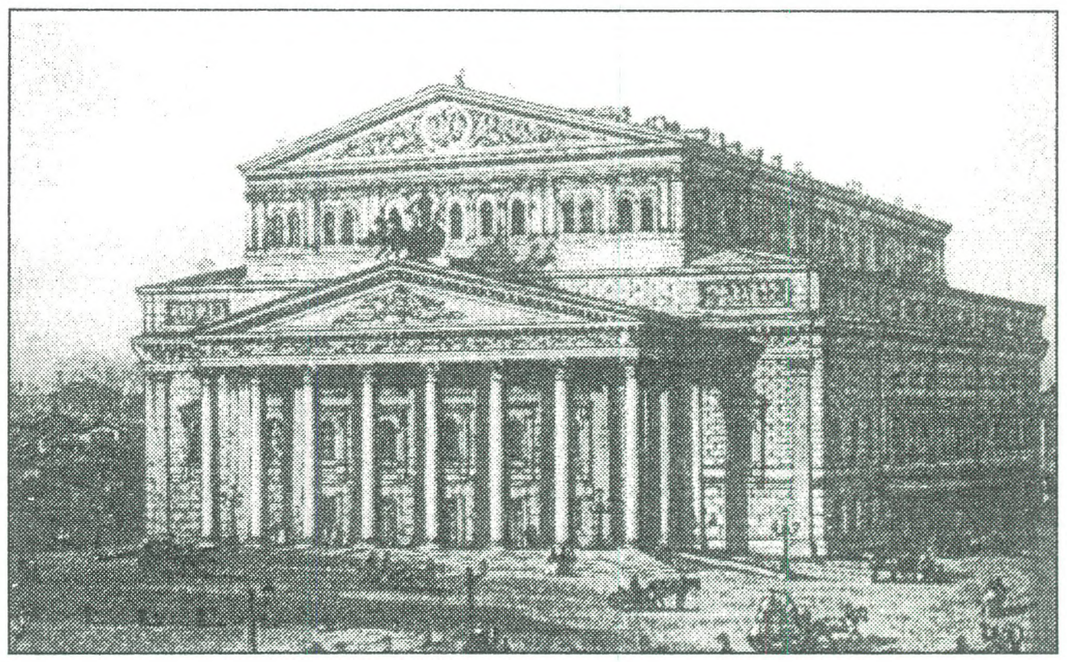
МИНХЕН. Баварската државна опера изведува претстави во Националниот театар од 1818 година; реконструриан во 1963, салонот прима 2.000 посетители.

МОНТЕ КАРЛО. Меѓу познатите светски театри има најмал салон: 500 седишта, наспроти називот (од 1879 година) Голем театар.



Москва: „Петровски" (1780)

МОСКВА. Историјатот на оперскиот ансамбл е врзан за 1776 година, а неговиот прв објект е изграден во 1780 и бил познат под називот „Петровски". Театарот изгорел во 1805 година, а новиот објект во 1825 го носи називот „Бањшој Петровски". И овој објект – во 1853 година – гори. Сосем реконструиран во 1856 година, сега само **Бањшој театр** (большои = голем) има салон со 2.100 седишта во партер и на шест (6) балкони (**в**. Милано). Раскошниот ентериер создава вистинска атмосфера за високовредни оперски (и балетски) изведби. Тука, меѓу другите, е праизведен „Евгениј Онегин" (1879) од Чајковски.

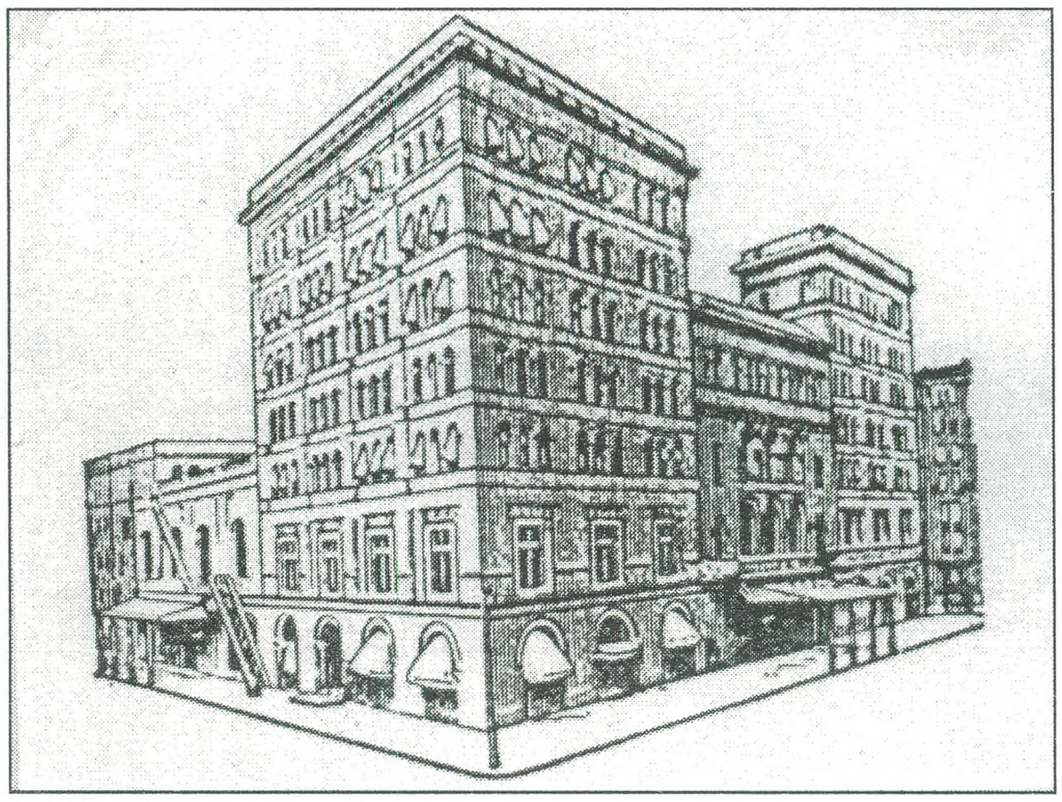


Москва: „Бањшој театр" (1856)

НЕАПОЛ. Како еден од големите опоерски центри, овој јужен италијански град има оперски театар од 1737 година. Уништен во пожар во 1816 година, театарот е обновен истата година и со своите 3.500 седишта е еден од најголемите на светот. Театарот **„Сан Карло"** често има праизведби на својата сцена. Некои од нив:

„Ецијо" (1771) од Сакини, „Жена од езерото" (1819) од Росини, „Бјанка и Фернандо" (1826) од Белини, „Лучија ди Ламермур" (1835) од Доницети, „Луиза Милер" (1849) од Верди и „Кристифор Колумбо" (1954) од Мило.

ЊУЈОРК. Седиште на прославената **Метрополитен опера** од 1883 година. Новата зграда (1966) во Линколновиот центар за изведувачки уметности има салон за 3.800 посетители и сцена со површина од 3.160 квадратни метри (71 *m* широка и 44,5 *m* длабока). Меѓу оперите, тука се праизведени „Девојката од запад"



Њујорк: старата зграда (1883-1966) на операта Метрополитен

(1910) од Пучини, „Гоескас“ (1916) од Гранадос, триптихот „Плаштот“ – „Сестра Анџелика“ – „Џани Скики“ од Пучини, „Амелија оди на бал“ (1937) од Меноти и „Антониј и Клеопатра“ (1966) од Барбер.

Њујоршката градска опера одржува претстави во театар со 2.780 седишта од 1966 година.

ПАРИЗ. Парискатa опера е основана во 1669 година, а во сопствена зграда работи од 1875; претходниот објект од 1822 изгорел во пожар во 1873 година. Објектот има капацитет од над 2.100 седишта. Новата париска оперска зграда (Opéra-Bastille = **Опера-Бастиј;** Бастилја) датира од 1989 година и има капацитет од 2.700 седишта.

Некои од праизведбите во Париската опера: „Кастор и Полукс“ (1737) од Рамо, „Ифигенија во Таврида“ (1779) од Глук, „Немата девојка од Портичи“ (1828) од Обер, „Вилхелм Тел“ (1829) од Росини, „Хугеноти“ (1836) од Маербер, „Бенвенуто Челини“ (1838) од Берлиоз, „Сафо“ (1851) од Гуно, „Сицилијански вечери“ (1855) од Верди, „Сид“ (1885) од Масне, „Славеј“ (1914) и „Мавра“ (1922) од Стравински и „Боливар“ (1950) од Мило.

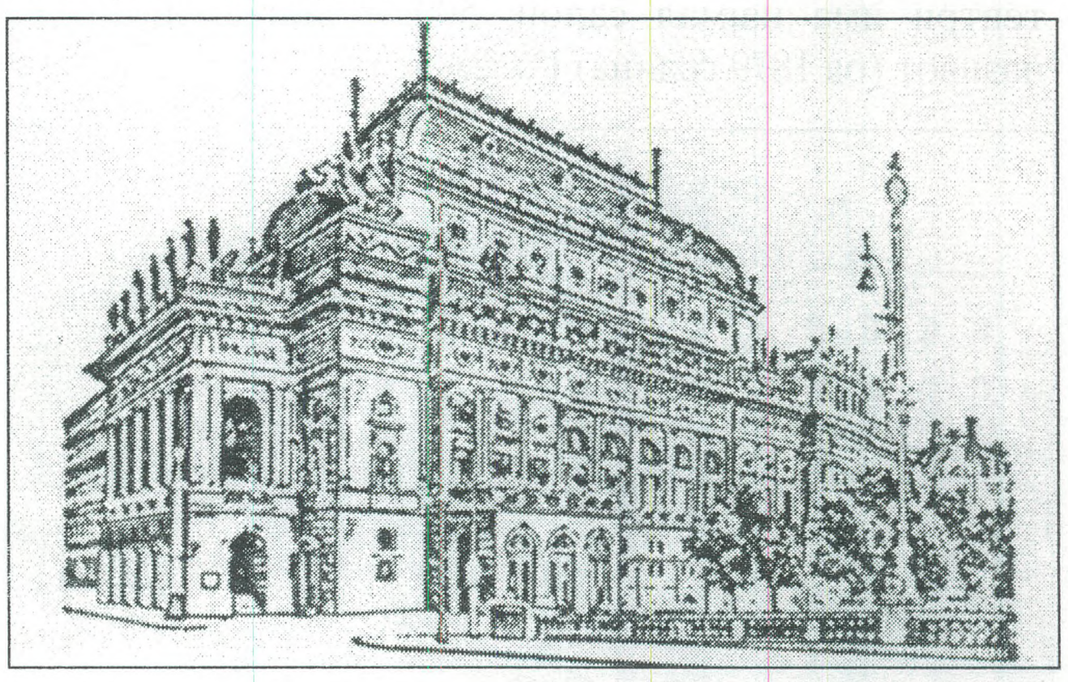
Опера-Комик (Opéra-Comique) е, исто така, престижен париски оперски театар; основана во 1714, првиот објект го добива во 1783, изгорен во 1887 и конечно се вселува во сегашниот објект во 1898 година; салонот има 1.330 седишта.

Меѓу праизведените опери се: „Фра Џјаволо“ (1830) од Обер, „Ќерката на полкот“ (1840) од Доницети, „Мињон“ (1866) од Тома, „Кармен“ (1875) од Бизе, „Хофмановите приказни“ (1881) од Офенбах, „Лакме“ (1884) од Делиб, „Пелеас и Мелизанда“ (1902) од Дебиси и „Анжелика“ (1927) од Ибер.

ПАРМА. Кралскиот театар (Teatro Regio = Театро Реџо) постои од 1829 година. На неговите 1.200 места седи **„најтешката“ публика на светот** – се смета себеси за најкомпетентен оценувач на вокалните квалитети на пејачите. Затоа се вели дека **„кој ќе успее во Парма, ќе успее насекаде“**.

ПОЗНАЊ. Оперскиот ансамбл на овој полски град одржува претстави во објект од 1945 година (салонот има 950 седишта); од 1949 година, театарот го носи името на композиторот Станислав Моњушко.

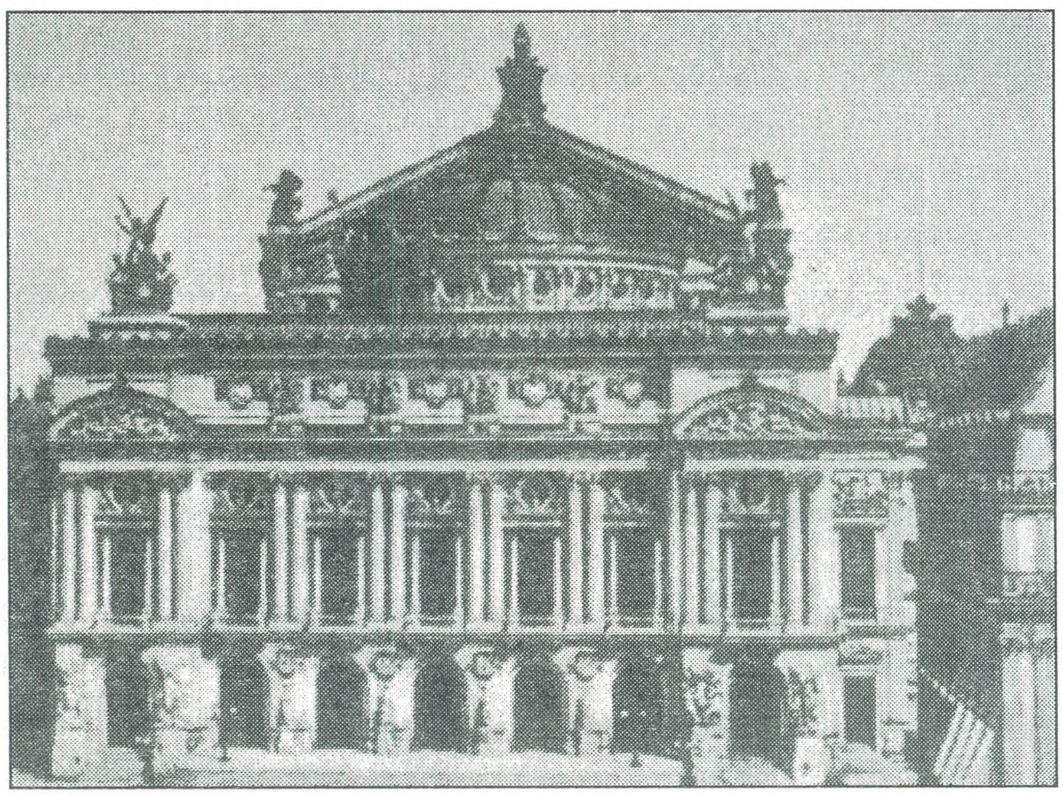
ПРАГА. Народниот театар со оперска сцена постои од 1883 година (има капацитет од 1.600 места); претходниот објект од 1881 година изгорел набрзо по отворањето. На оваа сцена е праизведена операта „Либуше“ (1881) од Сметана.



Прага: Народни дивадло (1883)

РИМ. Оперскиот театар (Teatro dell ‘Opera) е отворен во 1880 година како театар „Костанци“; реконструиран е во 1928 година под називот Кралска опера, денес (со 2.200 седишта) само **Римска опера**. Тука се праизведени, меѓу другите „Кавалерија рустикана“ (1890) и „Пријателот Фриц“ (1891) од Маскањи, „Тоска“ (1900) од Пучини и „Федра“ (1988) од Бусоти.

РИО ДЕ ЖАНЕИРО. Бразилската национална опера одржува претстави во Општинскиот театар,

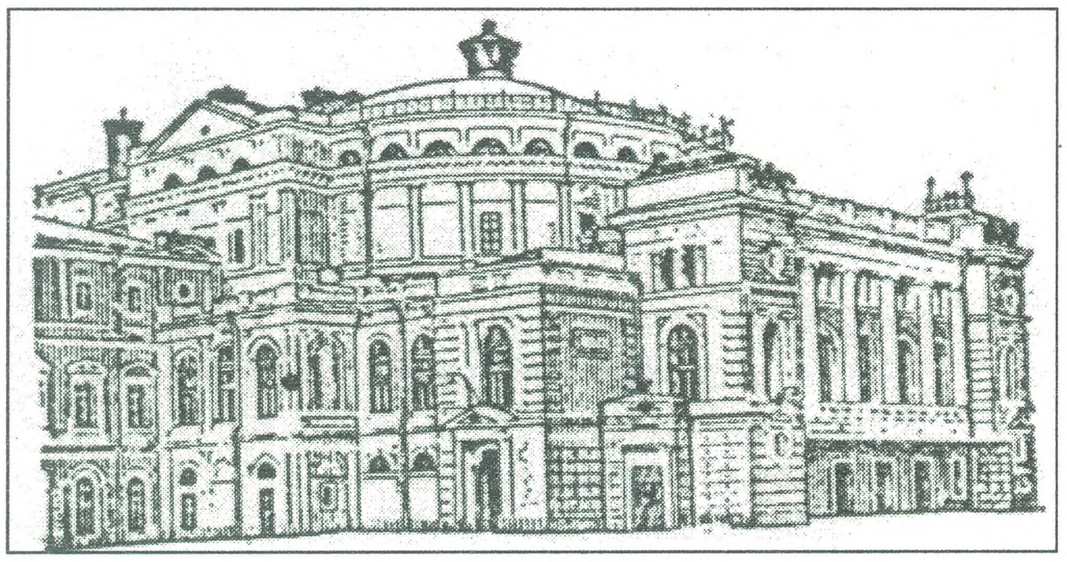


Париз: зградата на Операта од 1875 година

отворен во 1909 година; неговиот капацитет изнесува над 2.300 седишта.

САН ФРАНЦИСКО. Операта на овој американски пацифички град одржува претстави во зграда со капацитет од над 3.200 посетители, изградена во 1932 година. **Curiosum:** на 26.6.1945 година тука е основана Организацијата на Обединетите нации.

САНКТ ПЕТЕРБУРГ. Оперскиот театар е основан во 1783 година, што во 1860 се вселува во нова зграда (капацитет: 1.780 седишта) под називот **Мариински театар.** Меѓу праизведените опери на оваа сцена се: „Камен гостин“ (1872) од Даргомижски, „Иван Грозни“ (1873) од Римски–Корсаков, „Борис Годунов“ (1874) од Мусоргски, „Орлеанска девица“ (1881) од Чајковски, „Снегурочка“ (1882) од Римски–Корсаков, „Кнез Игор“ (1890) од Бородин и „Пикова дама“ (1890) од Чајковски. Во периодот 1919–1991 година го носел називот **„Киров“**.

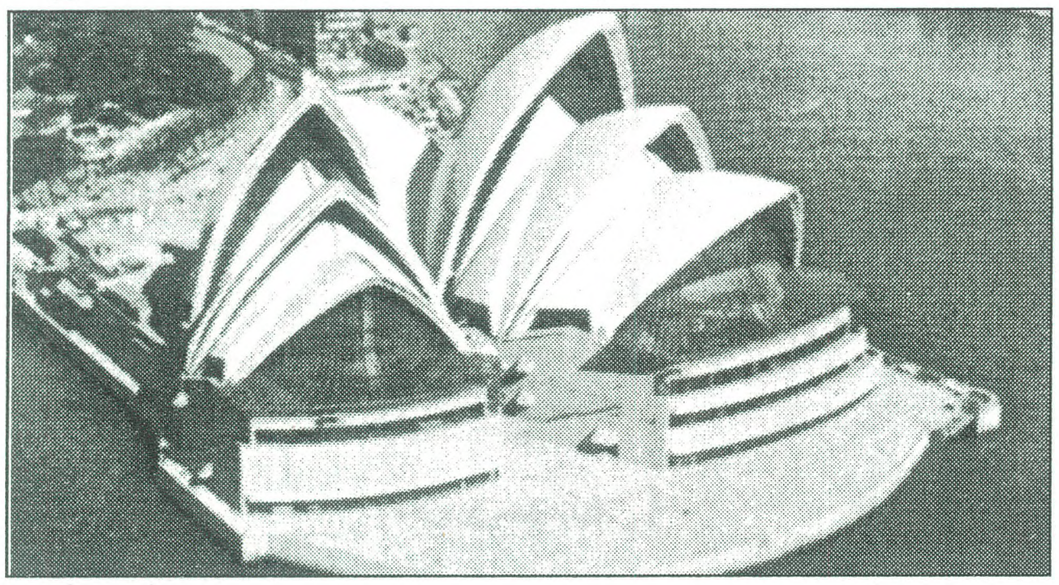


Санкт Петербург: Мариинскиот театар од 1860 година

САНТЈАГО. Општинскиот театар во главниот чилеански град е домаќин на националната опера, од 1857 година; капацитет на салонот е над 1.400 седишта.

СИДНЕЈ. Седиште на еден од најновите оперски театри во светот, во рамките на поголем комплекс што е изграден во 1973 година. Оперскиот салон има 1.500 седишта, концертната сала прима 2.700 слушатели, драмскиот театар има 550 места, киното 400 и камерната сала 200 седишта.

СИНСИНАТИ. Операта одржува претстави во Мјузик холот (од 1974 година) што има салон со над 3.600 места. Операта на овој град е позната како „колепка на американските оперски пејачи“.



Сиднеј: Австралиската опера е градена од 1956 до 1973 г.

СТОКХОЛМ. Кралската опера на Шведска е во објект изграден во 1898 година, чиј салон има капацитет од 1.260 посетители. Претходниот објект бил изграден во 1782 година.

ТБИЛИСИ. Театарот на опера и балет во главниот грузиски град постои од 1851 година; има салон со над 1.000 седишта.

ТОКИО. Оперската компанија Никикај одржува претстави во театарот **„Нисеј“** од 1964 година; капацитетот на салонот е 1.350 седишта.

ТОРИНО. Кралскиот театар постои од 1740 година; објектот изгорел во 1936, а нов е изграден во 1973 година со салон за 1.800 посетители. Меѓу праизведбите се наоѓаат оперите „Александар во Индија“ (1744) од Глук, „Манон Леско“ (1893) и „Боеми“ (1896) од Пучини.

Оперскиот театар **„Каријано“** бил отворен во 1753 година.

ТРСТ. Првиот оперски театар е изграден во 1801 година под називот Нов театар (Teatro nuovo); сегашниот објект од 1931 година го носи името на композиторот Џузепе Верди.

ФИРЕНЦА. Театарот **„Пергола“** (капацитет: 1.000 седишта) е една од сцените за Фирентинскиот музички мај (Maggio musicale fiorentino = Маџо музикале фјорентино). Тука (1847) е праизведена Вердиевата опера „Магбет“.

Општинскиот театар (Teatro Comunale = Театро Комунале) е отворен во 1864 и реконструиран во 1932 и 1961 година (капацитет: 1.800 места).

ХЕЛСИНКИ. Финската национална опера (Suomalainen Ooppera = Суомалаинен Опера) е во фаза на изградба на нова зграда. Финската камерна опера (Suomen Kansallisooppera = Суомен Кансалисопера) одржува претстави во Рускиот театар со капацитет од 670 седишта.

ЦИРИХ. Оперската куќа (Opernhaus) на овој швајцарски град постои од 1891 година и има капацитет од илјада места. Тука се праизведени „Кардијак“ (1926) од Хиндемит и „Лулу“ (1937) од Берг.

ЧИКАГО. Лирската опера (Lyric Opera) одржува претстави во зграда со капацитет од над 3.600 посетители, почнувајќи од 1954 година. Тука е праизведена операта „Љубов за три портокали“ (1921) од Прокофјев.

ЏЕНОВА. Театарот **„Карло Феличе“** е основан во 1828 година и располага со салон од 1.500 места. На неговата сцена е праизведена операта „Јулиј Цезар“ (1936) од Малипјеро.

ШТУТГАРТ. Виртембершкиот државен театар (Württembergisches Staatstheater = Виртембергишес Штатстеатер) е седиште на Штутгартската опера по 1912 година; има капацитет од 1.400 места. Тука е праизведена операта „Персеј и Андромеда“ (1991) од Шарино.

МНТ – ДРАМА

Дејан Хер
„СИНАТА СОБА“
Режисер: Наташа Поплавска
Улоги: Ирена Ристиќ – девојката Ирена, куќната помошничка Мари, маженатa жена Ема, моделот Кели, актерката; Тони Михајловски – таксистот Тони, студентот Антон, политичарот Чарли, драмскиот писател Роберт, аристократот Малком.

Премиера: 3.4.2002 год.

Ш.Де Лакло / К. Хемптон
„ОПАСНИ ВРСКИ“
Режисер: Љупчо Ѓорѓиевски
Дизајн: Елена Иванова (к.г. – Бугарија)
Музика: Миодраг Нечак

Превод од српски јазик: Славко Нинов
Улоги: Весна Петрушевска – Маркиза де Метреј; Јордан Симонов – Виконт де Валмон; Искра Ветерова – Г-ѓа Де Воланж; Катерина Шехтански, к.г – Сесилија Воланж; Звездана Ангеловска – Г–ѓа Де Турвел; Љупка Џундева, к.г., – Г–ѓа Де Розмонд; Владимир Јачев – Витез Дансени/
Премиера: 29.06.2002 год.

Маријан Матковиќ
„КЛИТЕМНЕСТРА“
Монодрама на Соња Каранџулоска

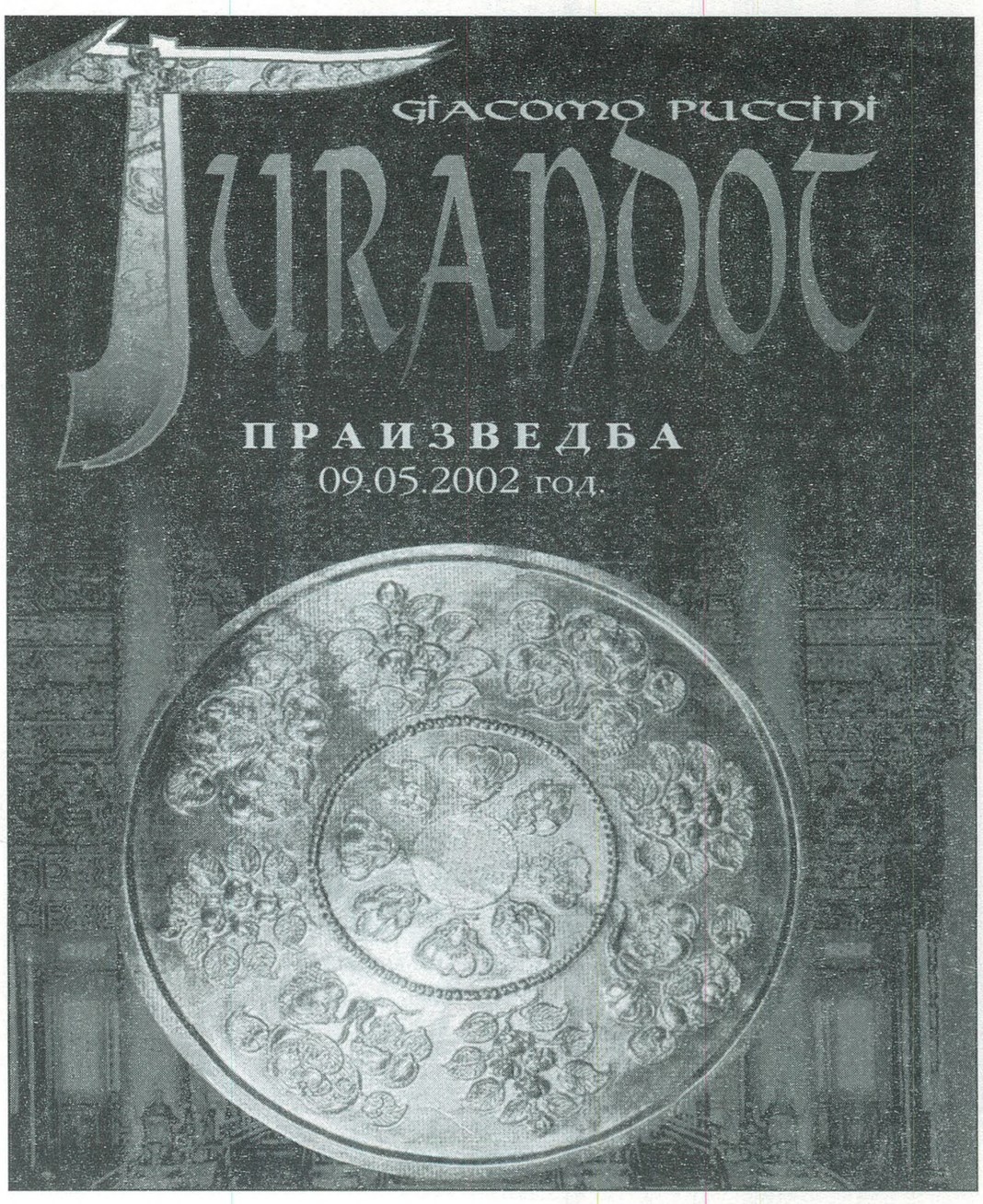
Премиера: 9.10.2002 год.

Душан Јовановиќ
„ОСЛОБОДУВАЊЕ НА СКОПЈЕ“
Режисер: Срѓан Јанаќиевиќ
Сценограф: Филип Унковски
Костимограф: Никола Ефтимов
Музика: ЖЛУСТ, BEI THE FISH, PMG COLLESCTIVE

Играат: Оливер Митковски, Катерина Шехтанска, Звездана Ангеловска, Весна Петрушевска, Александар Шехтански, Катина Иванова, Никола Ристановски, Кирил Поп Христов, Нино Леви, Милијана Додевска, Васил Шишков, Трајче Георгиев, Петар Арсовски, Владимир Ендровски, Мирче Доневски, Емил Рубен, Јордан Симонов, Александар Миќиќ, Кирил Коруновски

Премиера: 12.11.2002 год.

МНТ – ОПЕРА
Џакомо Пучини
„ТУРАНДОТ“
ПРЕМИЕРА (првпат во Македонија)
Диригент: Оливер Балабурски
Режисер: Кузман Попов (Бугарија)



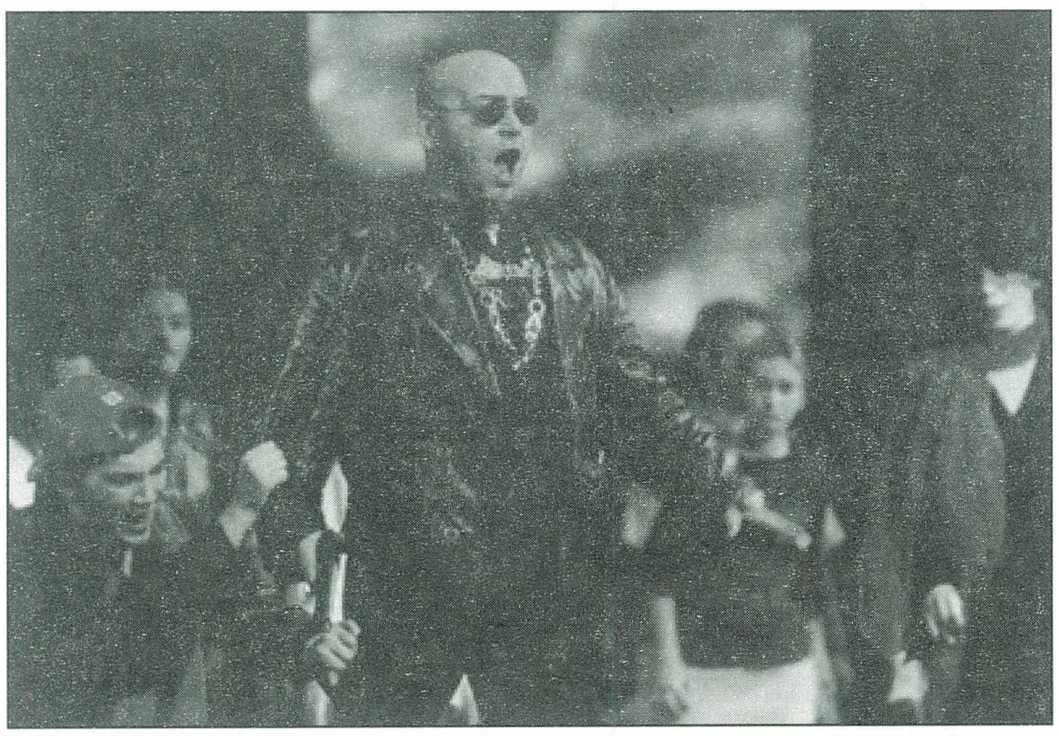
Сценограф: Зоран Николовски
Костимограф: Марија Пупучевска
Кореограф: Душка Градишки
Концерт мајстор: Тасе Стојановски
Хор мајстор: Ле Фи Фи
Ас. Хор мајстор: Светлана Галева
Корепетитори: Елена Сиљаноска
Катерина Пешева,
Пелагија Панајотова,
Татјана Огњаноска

Улоги: Радмила Бакочевиќ (Србија и Црна Гора) и Павлина Новакова – Турандот; Цветан Стојановски – Калаф; Весна Гиновска-Илкова и Благица Панева – Лиу; Диман Панчев (Бугарија) – Тимур; Нино Исаков (Бугарија) – Пинг; Милко Михајлов (Бугарија) – Понг; Арон Аронов (Бугарија) – Панг; Драган Кочовски – Принцот од Персија; Славчо Димовски – Мандарин; Мирослав Антовски – Императорот; Тони Ристевски – Џелат.

Премиера: 9.05.2002 на МОВ

Волфган Амадеус Моцарт
„ДОН ЏОВАНИ“
Драма во два чина

Диригент: Оливер Балабурски
Режисер: Карла Штаумбергова од Чешка

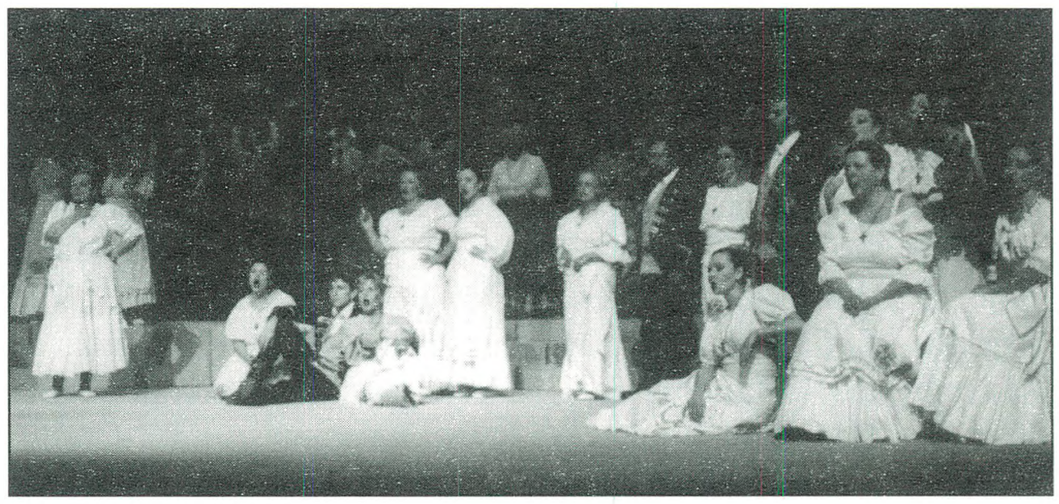


Улоги: Вратислав Криж и Невен Силјановски – Дон Џовани; Дејвид Марфи – Дон Отавио; Игор Дурловски – Лепорело; Марјан Јовановски – Мазето; Бранислав Попгеоргиевски и Славчо Димовски – Комендаторе; Надежда Петровска – Дона Елвира; Славица Галиќ–Петровска и Ана Стаменковска – Дона Ана, Ана Ројдева и Хелене Ангеловска – Церлина.

Премиера: 25.10.2002 г.

Жорж Бизе
„КАРМЕН“
опера во 4 чина, премиерна обнова

Диригент: Саша Николовски-Ѓумар
Режисер: Кузман Попов
Сценограф: Живоин Трајановиќ
Обнова на костимографија: Марија Пупучевска
Обнова на кореографија: Екрем Хусеин
Хор мајстор: Ле Фи Фи
Асс. Хор мајстор: Светлана Галева



Концерт мајстори: Тасе Стојановски, Љубиша Кировски
Корепетитори: Елена Сиљановска, Татјана Огнаноска, Пелагија Панајотова
Улоги: Ирена Кавкалевска – Кармен; Зоран Сотиров и Цветан Стојановски – Дон Хозе; Никола Мијаиловиќ к.г. Белград – Ескамилио; Павлина Новакова–Георгиев и Весна Гиновска–Илкова – Микаела; Ана Ројдева, Бранислава Тодевска и Ирина Герасимовска – Фраскита; Анастазија Мухиќ и Хелене Ангеловска – Мерцедес; Марјан Николовски, Лазар Белевски и Дејан Стоев – Ремендадо; Блажо Тодоров и Ристе Велков – Данкаиро; Бранислав Попгеоргиевски и Славчо Димовски – Цунига; Кирју Лијаковски и Славчо Димовски – Моралес.

Премиера: 20.12.2002 год.

МНТ – БАЛЕТ

Љубомир Бранџолица
„СИЛЈАН ПОВТОРНО ЛЕТА“
Балет во 2 чина

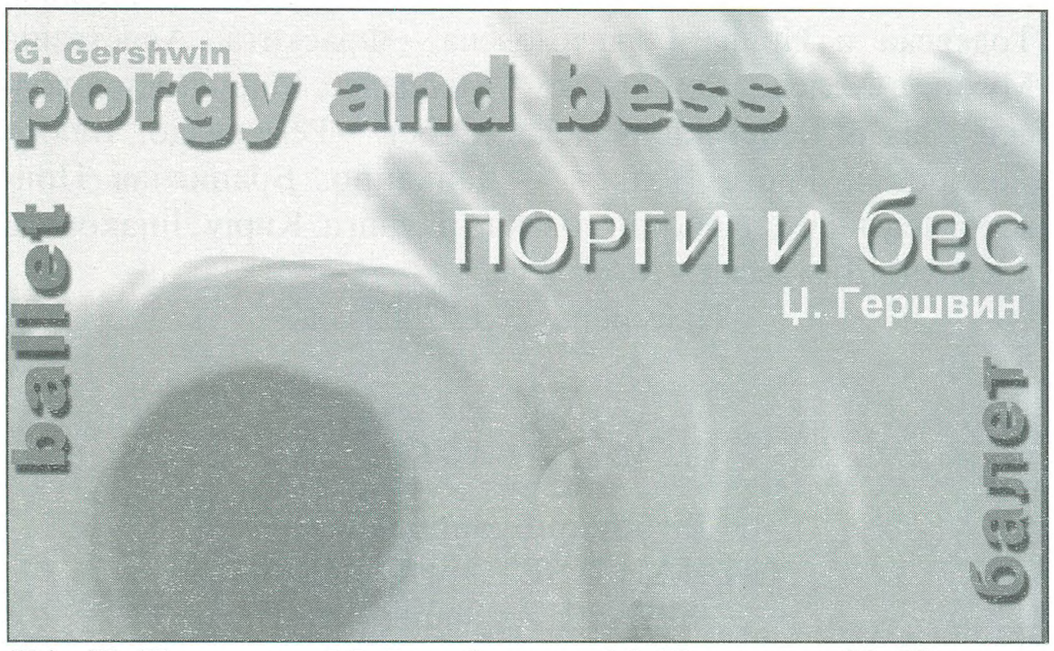
Кореограф и режија: Јагода Сланева
Музика: Љубомир Бранѓолица
Либрето: Трајче Крстески
Кореограф и режисер: Јагода Сланева
Сценограф: Владимир Ѓорчевски
Костимограф: Љупка Ристевска
Репетитор: Тони Баталаков
Корепетитор: Галина Гацева
Инспициент: Дубравка Шопова
Улоги: К. Костјуков, К. Павлов и Г. Божинов – Силјан; А. Мијалкова и М. Јосифовска – Неда, М. Јосифовска, М. Кичевска и К. Кипроска – Стоилка; О. Мануковски и Д. Пандиловски – Гологлавиот; Д. Кочоски и О. Мануковски – Спасе; О. Боев, Д. Балевски и С. Кочевски – Тројка; С. Ефтимова, М. Митровска, Д. Данилоска, Н. Николова, Б. Каленикова и И. Коцевска – Пар Борба; Т. Ристовски, Д. Кочоски, М. Ѓурѓев, Л. Миленковска и М. Митровска – Галеб; М.

Митровска и М. Поп-Алкексова – Мала Стоилка; И. Велјановски – Мал Силјан; Б. Мемедов – Мал Спасе; Д. Велковски – Татко; Б. Ковачевски – Синот на Силјан и Неда; Д. Пандиловски, Д. Кочоски, С. Кочевски, М. Ѓурѓев, Т. Ристовски, Б. Мемедов, З. Талев, Е. Хусеин, Д. Балевски, Т. Стојковски и В. Караев – Мажи; Б. Каленикова, Н. Николова, З. Димкоска, О. Боев, И. Коцевска, А. Чаволи, Ј. Крстевска, А. Стефановиќ, М. Крстевска, М. Станковиќ, М. Митровска, Д. Данилоска, Е. Ефтимова, М. Симеонова и Н. Ристиќ – Девојки.

Премиера: 26.06.2002 год.

Џорџ Гершвин
„ПОРГИ И БЕС“

Кореограф: Нугзар Магалашвили, кг од Турција
Сценограф и костимограф: Буниамин Бозкур од Турција
Поделба: БЕС: А. Мијалкова, К. Кипроска, М. Јосифовска; ПОРГИ: Г. Божинов, О. Мануковски, К. Павлов; БЕС МЕЧ-



ТА: К. Кипроска, М. Јосифовска, М. Кичевска, Н. Николова; СПОРТИНГ ЛАЈФ: О. Мануковски, К. Павлов, Д. Пандиловски, Д. Кочоски; КРАУН: К. Павлов, Г. Божинов, Д. Велковски, Д. Кочоски, Т. Ристовски; СИРИНА: С. Ефтимова, Н. Николова, М. Јосифовска, О. Боев, Б. Каленикова; РОБИНС: Д. Пандиловски, Д. Балевски, С. Кочевски; ДЕВОЈКИ: Б. Каленикова, Л. Миленковска, Л. Тарчуговска, О. Боев, М. Симеонова, Ј. Стерјоска, З. Димкоска, А. Чаволи, Н. Ристиќ, М. Крстевска, А. Стефановиќ, М. Митровска, Д. Данилоска, С. Ефтимова, М. Станковиќ, И. Лозинска, Б. Чупеска, М. Талевска, О. Костова, К. Горовска, Ј. Гајтановска; МОМЦИ: Д. Пандиловски, Б. Мемедов, Д. Балевски, В. Караев, С. Кочевски, Д. Кочоски, А. Петковски, М. Илиевски, Т. Ристовски, Е. Хусеин, Буицу Буицу Георге Андреј (Романија), Пантилие Разван Георге (Романија), Д. Велковски, В. Чанов, З. Талев, М. Ѓурѓев.

Премиера: 4.10.2002 год.

ДРАМСКИ ТЕАТАР – СКОПЈЕ

Жанина Мирчевска
„ЕСПЕРАНЦА“

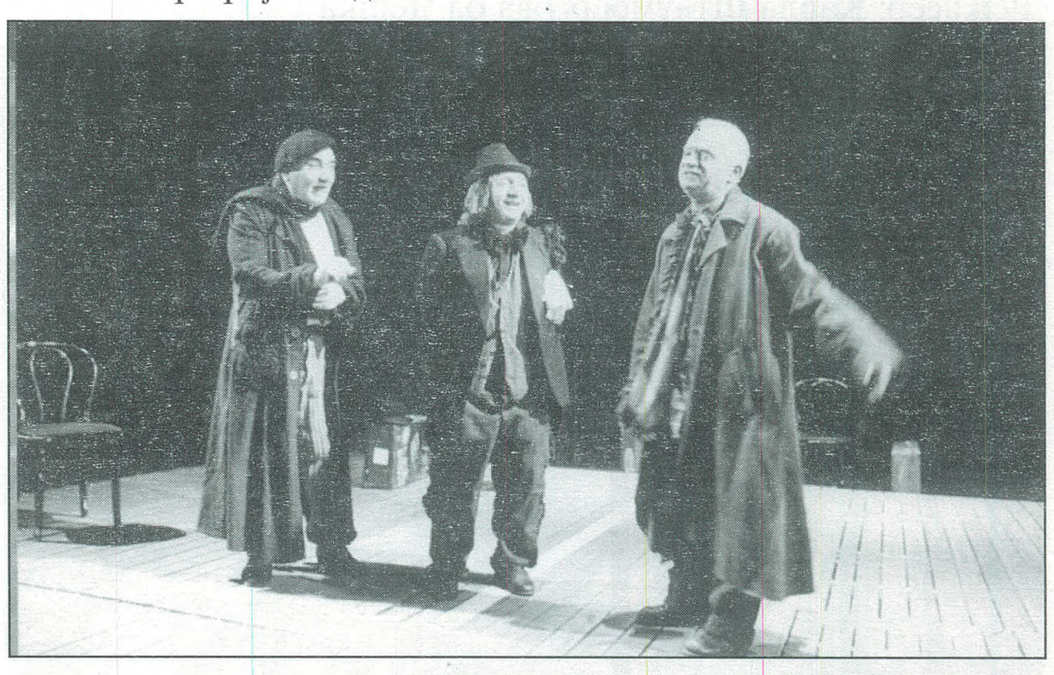
Режија: Александар Чамински
Костимографија: Лира Грабул
Сценографија: Ратко Панчевски
Музика: Ле Фи Фи
Кореографија: Татјана Соколова

Улоги: Дејан Лилиќ, Димче Мешковски, Билјана Драгичевиќ, Васил Зафирчев, Милица Стојанова, Диме Илиев, Маја Вељковиќ, Круме Стефановски, Андријана Вошковска.

Премиера: 1.11.2002 год.

Матеј Висниек
МАЛА ТЕЗГА ЗА СТАРИ КЛОВНОВИ

Режија: Коле Ангеловски
Превод и адаптација: Коле Ангеловски
Костимографија: Раде Василев



Музика: Димитрие Бужаровски
Лектор: Јелица Инадеска
Улоги: Гоце Тодоровски – Филипо, Димче Мешковски – Николо, Дади Ангеловски – Пепино, Самоил Дуковски – Кловн.

Премиера: 7.12.2002 год.

НАРОДЕН ТЕАТАР БИТОЛА

Жорж Фејдо
„БОЛВА В УВО“

Режија: Владимир Талески
Сценографија: Валентин Светозарев
Костимографија: Елена Иванова
Музика: Миодраг Нечак
Улоги: Благоја Чоревски – Пош; Благоја Чорески – Виктор Емануел Шандебиз; Кристина Христова Рајмонда;, Сашо Огненовски – Камиј Шандебиз; Соња Михајлова – Лисјена; Митко С. Апостоловски – Хоменидес де Хистангва; Душко Јовановиќ – Етјен; Соња Ошавкова – Антоанета; Михајло Петровски – Д-р Финаш; Борис Чоревски – Турнел; Петар Стојковски – Феројан; Јоана Поповска – Олимпија; Сребре

Ѓаковски – Батистен; Јулијана Стефанова – Ежени; Петар Спировски – Рагби.

Премиера: 21.06.2002 год.

Биљана Србљановиќ
„СЕМЕЈНИ ПРИКАЗНИ“
Режија: Александра Ковачевиќ – Алексиќ (Југославија)
Превод: Братислав Димитров
Сценографија: Драган Ангелковиќ
Костимографија: Марија Пупучевска
Музика: Фолтин
Сценски движења: Иван Клеменц (Југославија)
Светло: Димче Спасевски

Улоги: Петар Мирчевски – Воин; Мими Таневска – Милена; Мартин Мирчевски – Андрија; Елена Моше – Надежда.

Премиера: 12.08.2002 год. „Охридско лето“

Федерико Гарсија Лорка
„ЈЕРМА“
Режија: Багријана Попова
Превод: Матеја Матевски
Сценографија: Валентин Светозарев
Костимографија: Благиј Мицевски
Кореографија: Багријана Попова
Светло: Димче Спасевски

Улоги: Валентина Грамосли – Јерма; Петар Горко – Хуан; Огнен Дранговски – Виктор; Габриела Петрушевска – Марија; Јоана Поповска – Старицата на патот; Лилјана Илиевска – Првата другачка и перачка; Соња Ошавкова – Втората другачка и перачка; Јулијана Стефанова – Перачка и золва; Менка Бојациева – Долорес и золва; Ратка Радмановиќ – Првата старица; Радојка Димеска – Перачка; Зоран Талевски – Мажјакот; Оливер Јосифовски и Александар Секуловски – Музичари.

Премиера: 18.10.2002 год.

„ЖИВОТОТ НА ЦЕЗАРИТЕ“
според текстови од „Ј. Цезар“ на В.Шекспир, „Јас Клаудиј“ од Р. Грејвс и Showcase Beat le Mot (Nikola Duric, Thorsten Eibeler, Florian Feigl, Dariusz Kostuyra i Veit Sprenger)
Адаптација, драматизација и режија: Showcase Beat Le Mot
Асистент на режисерите: Огнен Дранговски
Музика: Франк Вил, Showcase Beat le Mot и Оливер Јосифовски
Сценографија: Валентин Светозарев и Showcase Beat le Mot
Костимографија: Благој Мицевски

Кореографија: Showcase Beat le Mot и Рисима Рисимкин
Улоги: Борис Чоревски, Елена Моше, Иван Јерчиќ, Иљко Стефановски, Јоана Поповска, Јулијана Стефанова, Мартин Мирчевски, Огнен Дранговски, Петар Горко, Петар Мирчевски, Соња Михајлова, Соња Ошавкова, Showcase Beat le Mot

Премиера: 06.12.2002 год.

Сара Кејн
„ИСЧИСТЕНИ“
Режија: Александар Црвенковски
Превод: Нада Грујоска
Сценографија: Драган Ангелковиќ
Костимографија: Благој Мицевски
Избор на музика: Александар Црвенковски
Светло: Илија Димковски

Играат: Сашо Огненовски, Елена Моше, Јулијана Мирчевска, Васко Мавровски, Петар Спировски, Пеце Ристовски, Зоран Талевски.

Премиера: 7.2.2003 год.

НАРОДЕН ТЕАТАР „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ“
ПРИЛЕП

Петре Петрески
„НА ТРЕТА МАЈКА“
Режија: Кирил Петрески
Сценографија: Крсте Џидров

Костимографија: Сања Јездиќ
Музика: Марјан Нечак
Улоги: Соња Михајлова – Јана; Слободан Степановски – Марко; Најдо Тодески – Мајсторот; Владимир Ѓорѓијоски – Дарко; Марјан Чакмакоски – Расколников; Игор Трпчевски – Грегор Самса; Маринела Григорова, Наташа Наумоска и Винета Дамческа – Трите сестри.

Премиера: 21.04.2002 год.

„ПРОЦЕС“ од Кафка
Според: С. Басара, Ф. Кафка, Ж. Женет, Е. Јонеско и С. Бекет
Режија: Благојче Божиновски
Адаптација и драматизација: Ана Динковска
Сценографија: Крсте Џидров
Музика: Марјан Нечак

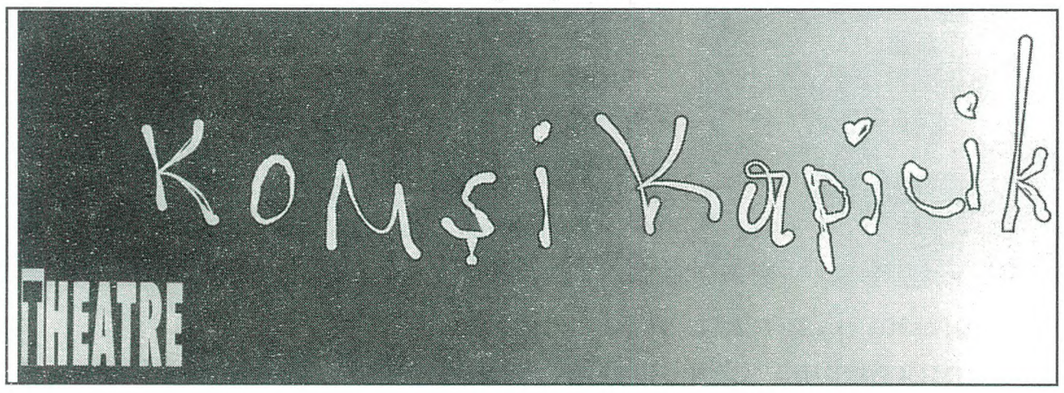
Улоги: Роберт Вељановски – Сандос; Маја Вељковиќ – Жената; Владимир Ѓорѓијоски – Полицаец; Андон Јованоски – Ранет полицаец; Марјан Чакмакоски – Попот; Игор Трпчески – Новинарот; Благоја Ивчески – Судијата; Димко Вандески – Адвокатот; Иванка Ѓорѓиоска и Цветанка Чавлеска – Болничарки.

Премиера: 06.06.2002 год.

Павлина Чочкова и Сашо Зафироски
„ПОСЛЕДЕН ЗАВЕТ“
Режија и сценографија: Стојан Стојаноски
Музика: Мице Бошкоски
Игра: Марјан Чакмакоски

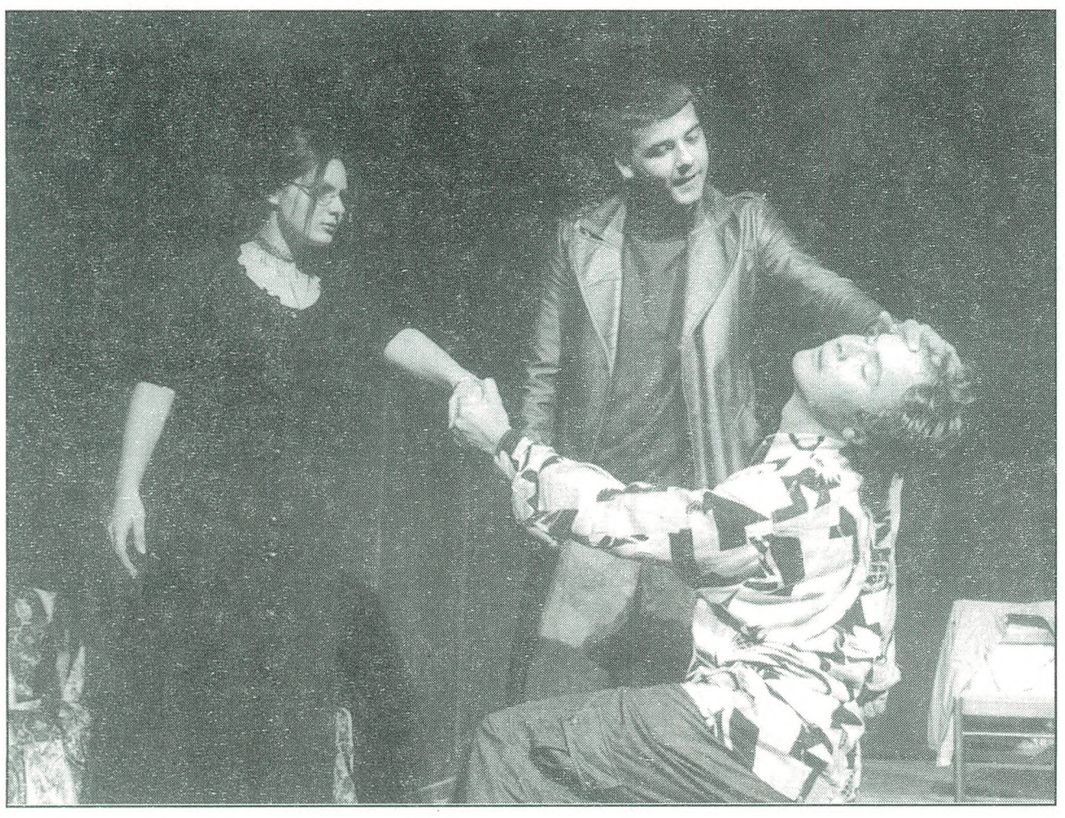
Премиера: 07.09.2002 год.

Сеша Али
„КОМШИ КАПИЦИК“
Режија: Иван Јерчиќ
Асистент режија: Владимир Ѓорѓиевски
Драматургија: Сема Али
Сценографија: Иван Темелковски и Ненад Здеро
Костимографија: Ненад Здеро
Камера: Димитар Колондзоски
Мултимедија: Горан Сиркаровски
Организација: Владимир Ѓорѓијоски



Музика: Традиционални песни од балканскиот регион и музика од Autechre и Kruder – Dorfmeister
Улоги: Горан Врбанич – Хрватска, Јелена Илиќ – Југославија, Арбен Јонуз – Македонија (Турција), Славиша Кајевски – Македонија, Зоран Љутков – Македонија, Елеонора Михајлова – Бугарија, Маја Настевска – Македонија, Велислав Павлов – Бугарија, Светлана Патафта – Југославија, Петра Радин – Хрватска.
Премиера: 27.09.2002 год.

„ИДИОТИ“
во изведба на Младинската сцена
при Н. Т.„Војдан Чернодрински“
Режија: Допрва ќе се слушне
Сценографија: што се нашло



Костимографија: Исто така
Музика: Ќе слушнеш
Улоги: Александар Степанулески – Владо; Никола Настоски – Горан; Димитар Црцороски – Виктор; Катерина Чакмакоска – Лела; Веронија Нолческа – Елена Сергеевна.
Тон мајстор: Благоја Пепељугоски
Премиера: 03.10.2002 год.

Н.В. Гоголь
„КОЦКАРИ“
Режија: Бранко Ставрев
Превод од руски: Томе Арсовски
Улоги: Благоја Спиркоски–Џумерко – Ихарев; Најдо Тодески – Утешителни; Марјан Чакмакоски – Швохњев; Трајче Иваноски – Кругел; Благоја Ивчески – Глов; Игор Трпчески – Глов *jr.*; Петар Димоски – Замухришкин; Андон Јованоски – Алексеј; Димитар Вандески –Гавријуша; Катерина Чакмакоска – Аделаида Ивановна.
Премиера: 23.11.2002 год.

НАРОДЕН ТЕАТАР – ШТИП

Б. Нушиќ
„СОМНИТЕЛНО ЛИЦЕ“
Режисер: Бранко Ставрев

Улоги: Илко Стефановски – Јеротие; Рујиш Мустафа – Анѓа; Кирил Андоновски – Таса; Сухат Мустафа – Виќа; Елица Арева – Анѓа; Стојан Арев – Жика; Драган Механџиски – Милисав; Валентина Ѓоргиевска – Милица; Алеко Протогеров – Миладин; Јорданка Тодорова – Ѓурѓа; Влатко Тулиев – Ѓока; Љупчо Давчев – Спасе; Милорад Ангелов – Јоса.

Премиера: 10.05.2002 година

Трајче Кацаров
„ГАРД“

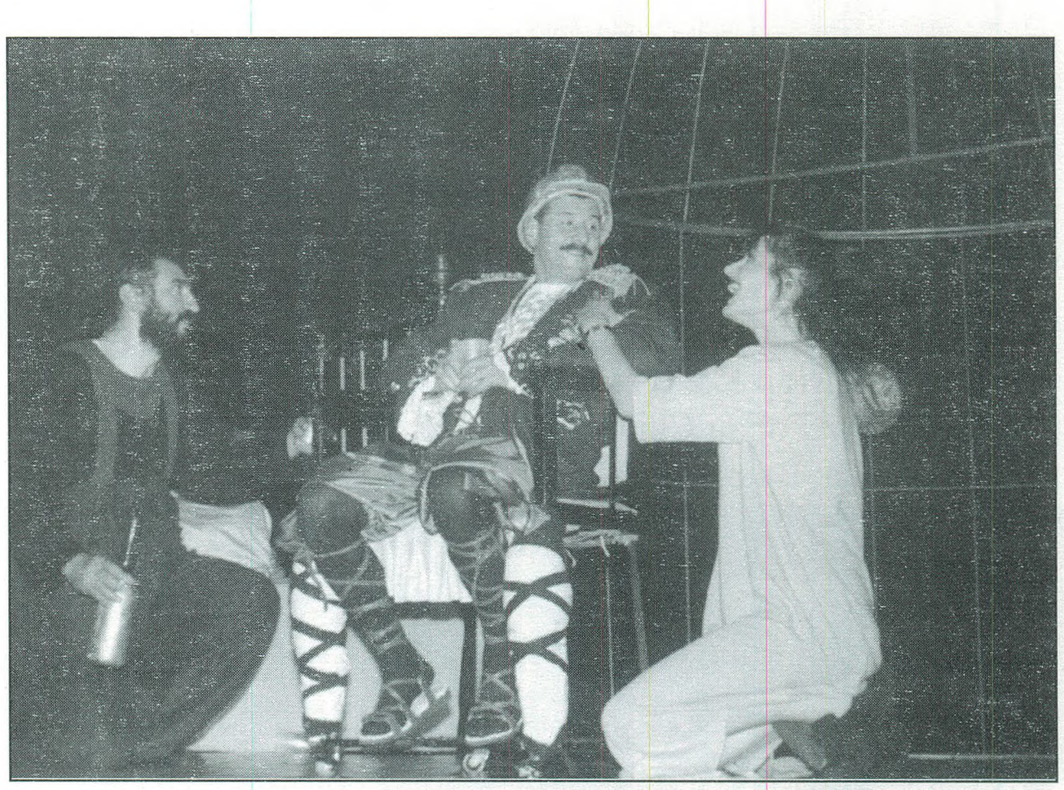
Режија и сценско оформување: Симеон Гаврилов
Асистент на режија: Љупчо Бреслиски
Инспициент: Мијалче Коцев
Суфлер: Лидија Рогожарова
Плакат: В. Колев – С. Гаврилов

Улоги: Младен Крстевски – Нико Фока; Марија Гавриловска – Невена, неговата жена; Методија Колоски – Типот а ла Хемфри Богард; Јорданка Тодорова – Сосетката; Владимир Тулиев – Соседот; Методија Коловски – Типот 1; Милорад Ангелов – Типот 2.

Премиера: 21.09.2002 год.

Христо Бојчев
„ПОДЗЕМЕНИОТ“

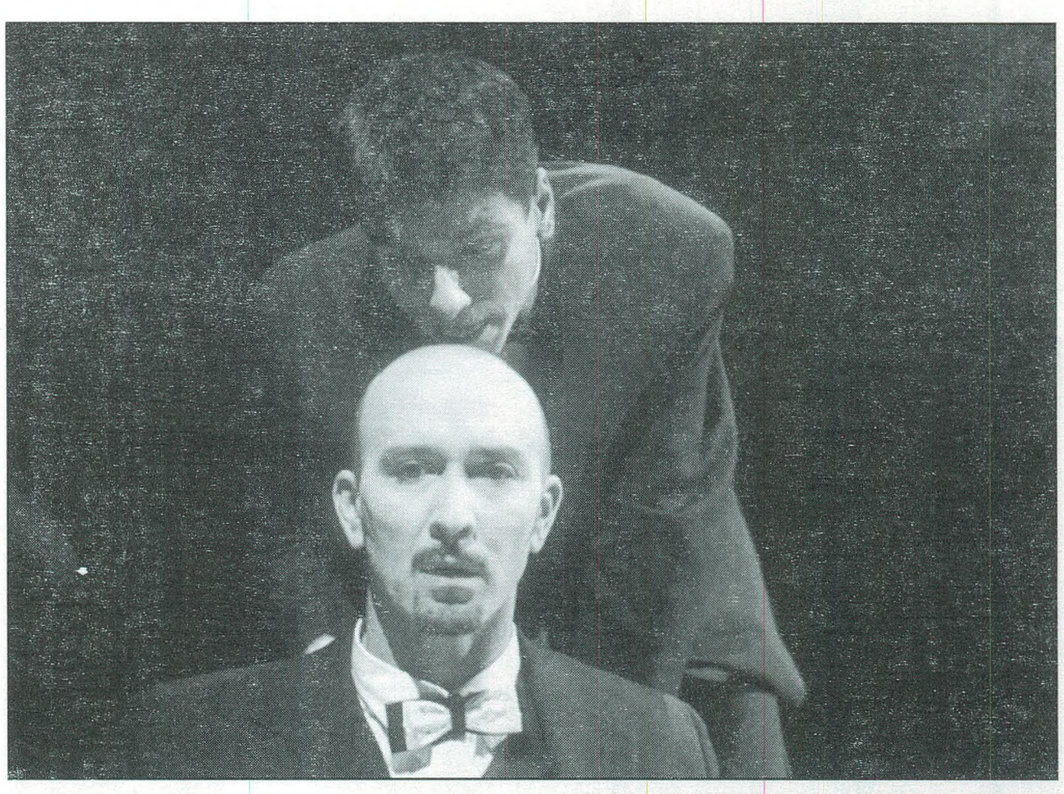
Режија: Елена Баева
Улоги: Лазар Атанасов – Подземниот; Раде Рогожаров – Васко; Драган Механџиски – Петар; Јорданка Тодорова – Клеопатра: Валентина Ѓоргиевска – Соња.



Сценографија и плакат: Методи Андонов
Костимографија: Сузана Митевска
Музика: Божидар Симоновски
Асистент и режија: Љупчо Бреслиски
Драматург: Трајче Кацаров
Премиера: 19.10.2002 год.

НАРОДЕН ТЕАТАР „АНТОН ПАНОВ“ – СТРУМИЦА

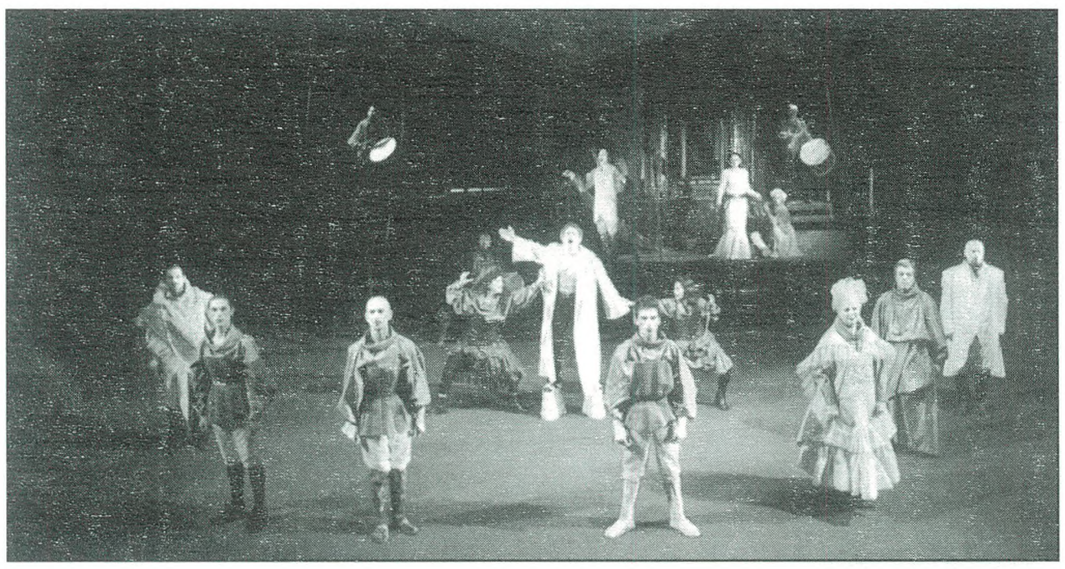
Харолд Пинтер
ХАРОЛД ПИНТЕР ИЛИ „БЕЗ ПОГОВОР“



Режија: Крсто Јовановски
Сценографија, костимографија, плакат: Ричард Милошевски
Улоги: Кољо Черкезов – Бен; Васил Михајлов – Гас.
Премиера: 22.3.2002 год.

Владимир Плавевски
„ОПЕРАЦИЈА ЛИР“

Сценска адаптација и режија: Владимир Талески
Музика: Миодраг Нечак
Сценографија и костими: Елена Иванова
Кореографија: Татјана Соколова
Улоги: Крсте Јовановски – Лир, Бранко Бенинов – Шутот, Сашо Тасевски – Едмонд, Тинче Ристеска – Кралицата,



Кристина Атанасова – Гонарила, Ангелина Тренчева – Ригана, Јасмина Вучкова – Корделија, Ванчо Крстевски – Глостер, Кољо Черкезов – Олбани, Васил Михајлов – Конвал, Ване Василев – Едгар, Кире Георгиев – Војводата од Бургундија, Томе Ментинов – Гласник
Тапани: Демир Мемедов, Невзад Абдиев, Изет Абдиев

Премиера: 26.4.2002 год.

А. П. Чехов
„НЕКОИ РАБОТИ И СЛИЧНО НА ТОА“
(Просидба и Мечка)
Режија: Стојан Стојановски
Сценографија: Стојан Стојановски
Костими: Ѓорѓи Кѫрмзов
Музика: Зоран Ангелковиќ
ПРОСИДБА, улоги: Ване Крстевски – Степан Степанович Чубуков, Кети Дончевска–Илиќ – Наталија Степанова, Бранко Бенинов – Иван Василевич–Ломов.

МЕЧКА, улоги: Кети Дончевска–Илиќ – Јелена Иванова–Попова, Ване Крстевски – Григориј Степанович Смирнов, Бранко Бенинов – Лука, лакеј.
Инспициент: Љупчо Филев
Суфлер: Ѓорѓи Василев
Светло: Љупчо Ричлиев
Сценски работници: Перица Костуранов, Ѓорѓи Аризанов, Спасо Мелев.
Реквизита: Благоја Грнчаров
Секретар-администратор: Елизабета Лазарова.
Благајник: Цвета Туџарова

Премиера: 27.8.2002 год

Роже Витрак
„ВИКТОР ИЛИ ДЕЦА НА ВЛАСТ“
Режија: Владо Цветановски
Улоги: Марјан Коцев – Виктор; Едмонд Сотир – Шарл Поме; Елена Трајковска – Емели Помел; Јасмина Василева – Лили; Ангелина Тренчева – Естер; Кети Дончевска–Илиќ – Наталија Степанова; Ванчо Василев – Антон Мањо; Александра Пешевска – Терез Мањо; Јасмина Василева – генералот Етиен Монсегиер; Катерина Шехтинска – Ида Мормар

Премиера: 22.9.2002 год.

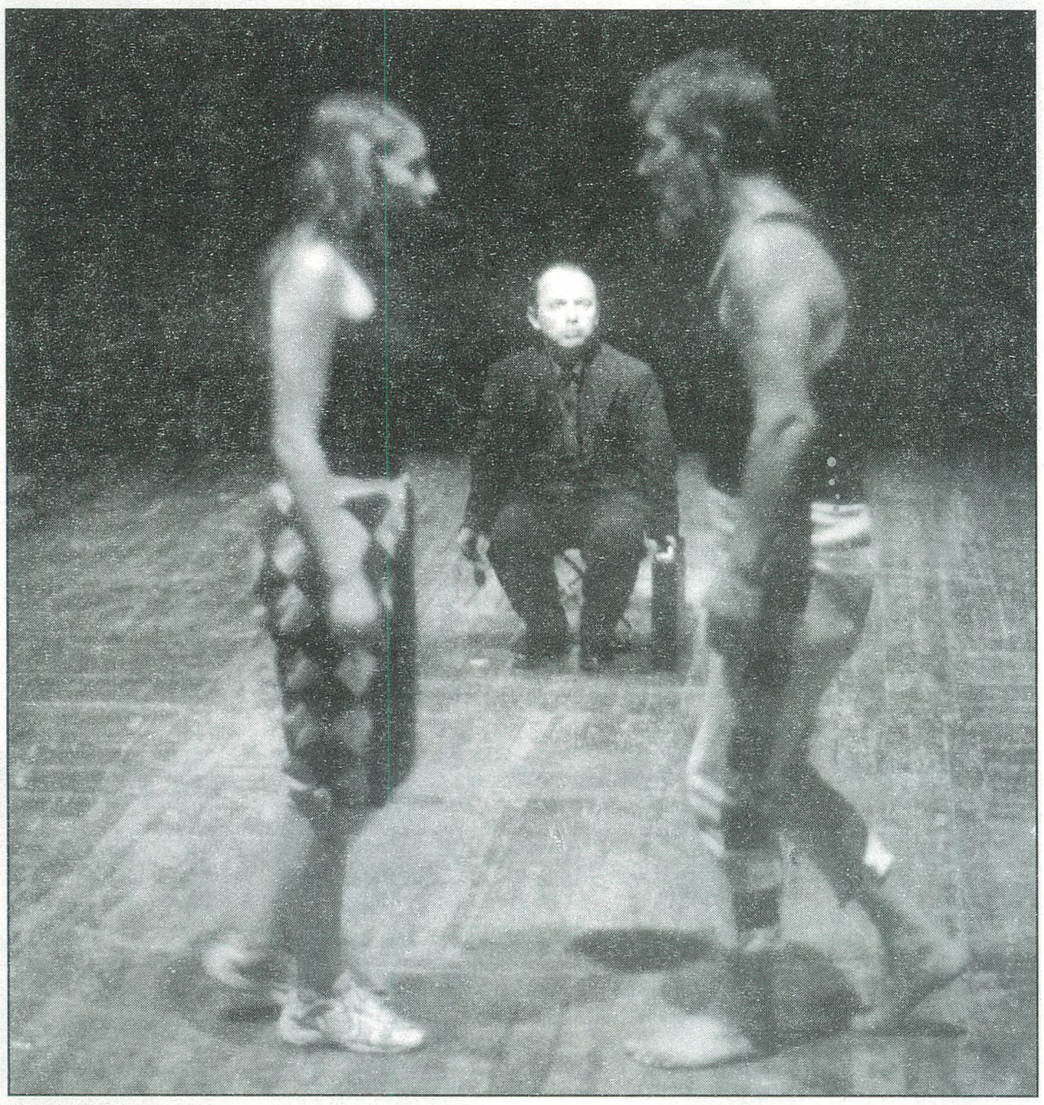
Мето Јовановски
„КЛУБ НА СТАРИТЕ ЛОРДОВИ“
Режија: Мето Јовановски
Сценограф: Валентин Светозарев
Костимограф: Елена Дончева
Улоги: Кирчо Георгиев – Принцот Емануел; Крсте Јовановски – Џулиус, или Ице Манџак; Владимир Светиев к.г. – Полоние; Ванчо Крстевски – Попришчин или Шпанскиот

Крал; Кристина Атанасова к.г. – Хани; Бранко Бенинов – Пепито Кусиот; Зора Георгиева – Бабата Алтана или Орхидеја, Томе Метинов – Калашников; Тинче Ристеска – Келнерка, Кољо Черкезов – Лажен полицаец; Васил Михајлов – Лудиот Нерон, Ѓорѓи Бисерков к.г. – Кралот Симба; Ванчо Василев к.г. – Портир; Благој Грнчаров – Свирачот.
Технички раководител: Ѓорѓи Крмзов
Мајстор на светло: Љупчо Ричлиев
Инспициент: Љупчо Филчев
Мајстор на сцена: Петре Костуранов
Сценски работници: Ѓорѓи Аризанов, Спасо Мелев
Изработка на костим: Ѓорѓи Крмзов
Суфлер: Ѓорѓи Василев
Реквизитер: Благој Грнчаров
Организатор: Сречко Гунчев
Технички секретар: Елизабета Лазарова
Благајник: Цвета Туџарова
Хигиеничар: Злата Калапоцева

Улоги: Ангела Зарковска – Дара, Жаклина Стевковска – Елена, Горан Илиќ – Силјан, Влатко Георгиевски – Елин.
Премиера: 09.11.2002 год.

НАРОДЕН ТЕАТАР – КУМАНОВО

„СОЈТАРИИ“
Режија: Александар Ивановски
Текст: Лисица/Сатински
Улоги: Драгиша Димитриевски – Артист, Александра Пе-



шевска – Артист: Горан Јовановски-Шеки – Непознатиот/
Премиера:

Теодора Динова

„ЕЛИН“

Режија: Зоја Бузалковска
Дизајн на претставата: Барбара Цвејиќ
Технички координатор: Крсте С. Цидров

„ХАРИ ПОТЕР – ДЕДО МРАЗ КАЈ НАС“

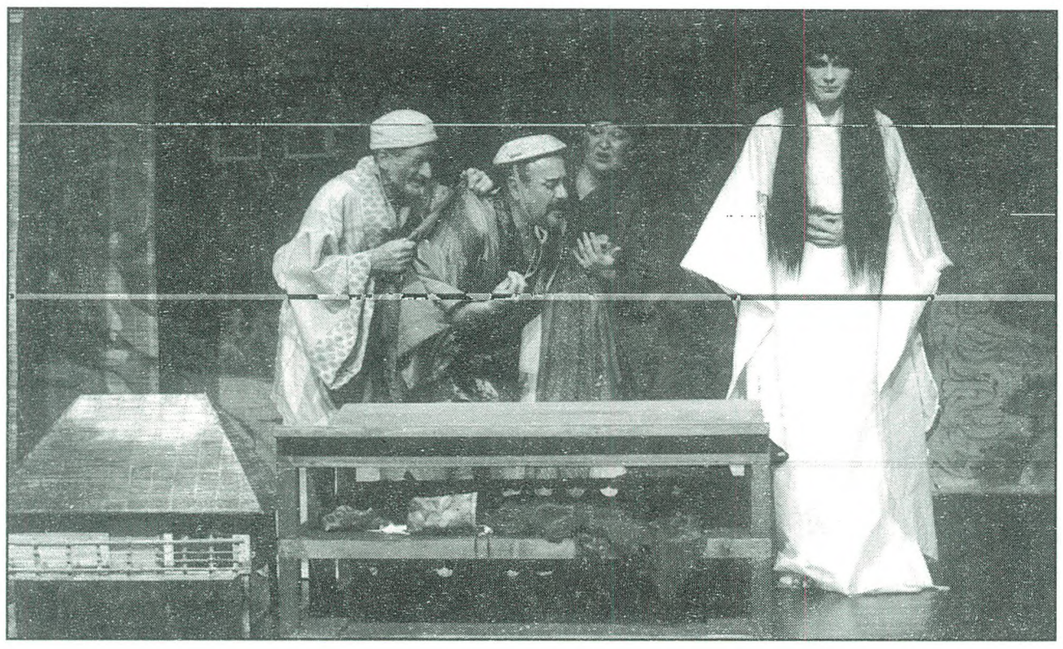
Текст и режија: Слаѓана Милосављевиќ
Дизајн и изведба: Марина Цветановска-Мартиновска
Музика: Зоран Краљевски
Кореографија: Гордана Цветковска
Улоги: Илија Струмениковски – Дедо Мраз; Љубица Гојковиќ – Ледената Кралица Алберта: Милан Манасиевски – Хари Потер;

Милош Андоновски – Царот; Марија Митевска – Царицата; Елизабета Тасевска – Анастасија, Теодора Миленковиќ – Ирена; Ана Аврамовска – Нора; Стефан Јанковски – Златокосиот; Александра Михајловска – Добрата Вила Лили; Дарко Јаневски – Дамјан.
Премиера: 21.12.2002 год.

ТЕАТАР ЗА ДЕЦА И МЛАДИНЦИ – СКОПЈЕ

Мирослав Беловиќ
„ПЕРДУВИТЕ НА ЖЕРАВОТ“
(според мотиви на јапонска народна бајка)

Режија: Ана Ѓорѓевиќ
Превод: Иван Ивановски
Препев на сонгови: Кирил Андоновски
Драгамизација: Ана Ѓорѓевиќ
Сценографија: Весна Поповиќ
Костимографија: Александар Ношпал
Музика: Љупчо Мирковски



Лектор: Јелица Инадевска
Улоги: Кирил Андоновски – Отомо, старецот; Тања Кочовска – Зуки, старицата; Ана Левајковиќ – О-Цуру, девојката; Драган Довлев – Тахимото, момчето; Ванчо Петрушевски – Гонта, трговецот; Предраг Павловски – Сугавара, кнезот; Катарина Илиевска – Тајкен, неговата жена.
Премиера: 19.07.2002 год.

Шарл Перо
„ЗАСПАНАТА УБАВИЦА“
(игра со кукли)

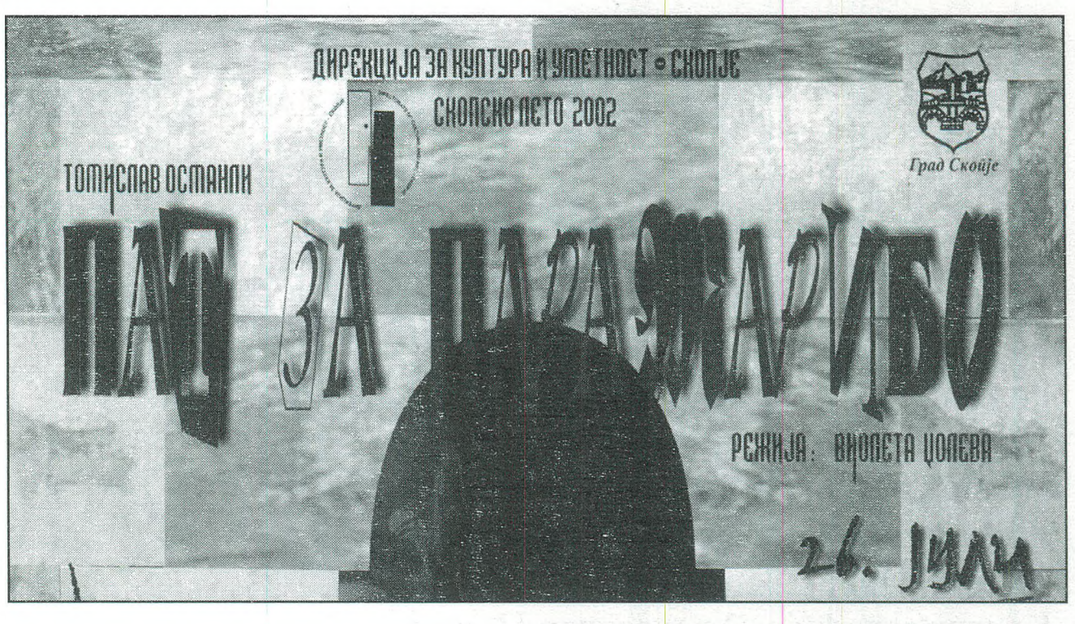
Режија: Живомир Јоковиќ
Превод и препев: Кирил Андоновски
Драматургија: Живомир Јоковиќ
Автор на кукли, сценографија и костим: Лилјана Прванова
Музика: Љупчо Мирковски:
Кореографија: Сања Шутевска

Лектор: Јелица Инадевска
Улоги: Круме Стефановски – Кралот, Принцот, Гавранот; Ана Левајковиќ – Кралицата, Самовилата, Вештерката, Бабата, Министерот, Писарот; Филарета Атанасова – Принцезата, Самовилата, Генералот, Дадилката.
Премиера: 9.2.2003 год.

Томислав Османли
„ПАТ ЗА ПАРАМАРИБО“

Режисер: Виолета Цолева
Сценограф: Ѓорѓи Бакуле – Цоси
Костимограф: Елена Дончева
Композитор: Васко Серафимов
Раководител на драмско студио при МРТВ: Софија Гогова-Врчаковска
Инспициент: Драган Неделковски
Извршен продуцент: Вељо Кочишки
Улоги: Емил Рубен – Мажот; Снежана Стамеска – Жената; Оливер Митковски – Момчето; Александар Микиќ – Нашинец, офицер; Ацо Јовановски – Миладинов; Петар Арсовски – Ќемал; Ѕвезда Ангеловска – Заза: Славица Јовановска – Жената во црно; Игор Ангелов – Човек во црно; Ѓокица Лукаревски – Зорбас; Ванчо Петрушевски – Френк Синатра; Фросина Кипровска – Девојчето, Роберт Ристов – Фет Цо; Драган Неделковски – Агент.

Премиера: 27 јули 2002 г.



Данило Коцевски
„КАБАРЕ СКОПЈЕ“
Скопје убаво како рај

Режисер: Љупчо Тозија
Улоги: Благој Чоревски, Тања Кочовска, Марин Бабиќ, Биљана Драгичевиќ, Анастас Тановски, Роберт Ристов
Музичари: Константин Икономов, Ѓорѓи Димитровски, Тодор Трајчевски, Радосла Шутевски, Зоран Јовановиќ
Костимограф: Благој Мицевски
Музика: Љупчо Константинов

Премиера 12 ноември 2002 год.

Театар
СКОПСКИ ГЛАСНИК

Број 57–60, 2003 година

Списание на театрите и театарските професионалци во Македонија

Издавач:
Дирекција за култура и уметност на Скопје

За Издавачот:
Никола Глигоров

Адреса:
Булевар Св. Климент Охридски 58б,
Поштенски фах 519, 1000 Скопје, Македонија

Телефон/факс:
(02) 222-341, 165-064, 238-372

e-mail:
skleto@unet.com.mk

Главен и одговорен уредник:
Ристо Стефановски

Редакција:
Александар Алексиев, Братислав Димитров,
Дејан Дуковски, Богомил Ѓузел,
Иван Ивановски, Жанина Мирчевска,
Маја Мицевска, Горан Стефановски

Корица, лектура и графичко обликување:
Pro Littera

Жиро-сметка:
200000002791943, депонент на Стопанска банка
ЕДБ 4030985187127

Предна корица:
„Парите се отепувачка“, Народен театар, Битола

Задна корица:
„Дракула“, Словенско народно гледалишче Марибор,
Скопско лето 2002

Печат:
Југореклам – Скопје

содржина

27 Март & Светски ден на театарот **2**
Танкред Дорст, светска порака **2**
Горан Стефановски, македонска порака **2**
Тодор Кузманов: ***Фестивали, фестивали...*** **3**
Лилјана Мазова: ***Досие „Диво месо“ 2002 – јасен знаковен систем на „мобилната“ екипа*** **23**
Сашко Насев: ***Светот е мал*** **32**
Горан Тренчовски: ***ФКТ „Ристо Шишков“ – Фестивал на актерот*** **33**
Тихомир Стојановски: ***По трагите на „смирението“*** **35**
Душко Христов: ***Разговор со Алиун Бадара Беј*** **37**
Ристо Стефановски: ***Нада Гешоска (1930-2003)*** **40**
Т. Кузманов: ***Интервју со Снежана Стамеска*** **43**
Т. Кузманов: ***Разговор со актерот Митко С. Апостоловски*** **47**
Ѓ. Јовановска: ***Балетот на нив може да се потпре*** **51**
Снежана Филиповска: ***Творечкиот лик на примабалерината Натка Пенушлиска – Митровска*** **55**
Ѓурѓица Јовановска: ***Портрет на еден уметник – Марин Црвенов*** **82**
Иван Ивановски: ***Гоце Тодоровски (1951 г.)*** **85**
Бранко Ставрев: ***Кирил Андоновски – кралот на епизодата*** **91**
И. Ивановски: ***Јордан Витанов – сестрана креативна личност*** **92**
Алеко Протогеров: ***Исповед на актерот*** **94**
Р. Стефановски: ***Еден век Васил Иљоски*** **97**
Мирослав Иљоски: ***Амалтејата од детството на Васил Иљоски*** **97**
Р. Стефановски: ***Велимир Живоиновиќ Масука – афирматор на македонската драма (1886–1974)*** **101**
Васил Тоциновски: ***Сликата на другиот во драмата „Охридска девојка“ на Кирил Христов*** **111**
Љубиша Стојановиќ: ***Театарот на Жил Ромен*** **116**
Катерина Петровска–Кузманова: ***Современо читање на архетипската знаковност*** **120**
К. Петровска – Кузманова: ***Драмските елементи во баењата*** **124**
Б. Алексовски: ***За бабарчињата што правеле прочка театро и за трпезата–синија од пој Дингуле*** **128**
Живко Андревски: ***Образованост за театарот*** **132**
Радован П. Цветковски: ***Од традицијата и континуитетот на Битолскиот театар*** **133**
Р. П. Цветковски: ***Драмата за деца како предизвик*** **135**
Т. К.: ***In memoriam – Тивкиот театарски гласноговорник (Звонко Мишевски 1963–2002)*** **137**
И. Ивановски: ***Присуството на македонските театри и поединци во црногорското театарско милје*** **138**
Славомир Маринковиќ: ***Оперски театар: кралски и државен, Большой и Piccolo*** **142**
Премиери април 2002 – март 2003 **149**

ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК